

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SOPHIE CALLE À L'ÉPREUVE DU TEMPS ET DE L'AUTRE :  
LECTURE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES *DORMEURS*, *DOUBLE BLIND* ET *DOULEUR EXQUISE*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

LINE GALLANT

AVRIL 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À l'instar de Sophie Calle, je ne peux imaginer la rédaction de ce mémoire autrement que comme « l'épreuve d'une durée », parsemée d'embûches (mention spéciale à mon voleur d'ordinateur), de temps morts, « d'instantanés agis » et grisants, d'envolées inspirées, mais aussi comme une durée que je souhaitais « éprouver » une fois pour toutes avec et malgré les moments d'inquiétude.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur, Jean-François Hamel, qui a le premier flairé l'importance du « matériau temporel » chez Sophie Calle. Je le remercie également pour ses lectures attentives et généreuses de mes avancées théoriques et tâtonnantes. Son enthousiasme des débuts a réellement su faire la différence dans la poursuite de mon projet d'écriture. Merci profondément Jean-François pour tout ça.

Ma reconnaissance infinie va aussi à mes proches, parents et amis, pour leur patience olympique, leurs encouragements en continu et leurs doutes aussi, qui, s'ils n'ont pas toujours été formulés, m'ont empressée de les faire disparaître. Ces compagnons de route ont été nombreux pendant cette longue traversée, qu'ils soient ici chaleureusement salués et remerciés.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |    |
|---|----|
| RÉSUMÉ  | V  |
| INTRODUCTION  | 1  |
| CHAPITRE 1  | 7  |
| INVESTIR LA RÉALITÉ DU TEMPS  | 7  |
| 1.1 L'occupation du présent : Les Dormeurs                          | 9  |
| 1.1.1 Dispositif d'objectivation : l'expérience distanciée du temps | 12 |
| 1.1.2 L'expérience de la durée                                      | 15 |
| 1.1.3 Une âme inquiète  | 17 |
| 1.1.4 L'inquiétude de la discontinuité                              | 21 |
| 1.2 L'idée de l'avenir, une temporalité en mouvement : Double Blind | 25 |
| 1.2.1 La course du temps  | 26 |
| 1.2.2 La multiplication des durées                                  | 31 |
| 1.2.3 L'expérience morcelée du monde                                | 32 |
| 1.2.4 L'expérience (répétée) du néant                               | 33 |
| 1.2.5 Conduites de la continuité                                    | 35 |
| 1.2.6 L'instant d'arrimage  | 37 |
| 1.3 Rupture et mesure : Douleur exquise                             | 40 |
| 1.3.1 L'attente : indifférenciation du présent                      | 42 |
| 1.3.2 Le drame de l'impossession                                    | 45 |
| 1.3.3 La surdétermination de l'avenir                               | 48 |
| 1.3.4 Le surgissement du présent                                    | 52 |
| 1.3.5 La mesure   | 55 |
| 1.3.6 L'exorcisme de l'excès  | 56 |
| 1.4 Sophie Calle : artiste de la fidélité                           | 59 |
| CHAPITRE 2  | 63 |
| S'ATTESTER, SE PRÉSERVER, SE RACONTER                               | 63 |
| 2.1 La promesse de l'œuvre : Les Dormeurs                           | 65 |
| 2.1.1 L'en deçà du récit : la constitution du soi                   | 68 |



|  |     |
|--|-----|
| 2.1.2 Le caractère indirect de la conscience de soi : une question de distance       | 72  |
| 2.1.3 Tenir bon, tenir journal, tenir promesse                                       | 75  |
| 2.2 Impasse au plan de la reconnaissance mutuelle : Double Blind                     | 78  |
| 2.2.1 Son et image : limitations et astuces  | 79  |
| 2.2.2 De la dissymétrie à la réciprocité   | 84  |
| 2.2.3 Dénier de reconnaissance : la préservation de soi                              | 88  |
| 2.2.4 Une fin double   | 92  |
| 2.3 Relire sa vie (et plaider pour soi) : Douleur exquise                            | 95  |
| 2.3.1 De l'usage du journal dans la construction de l'identité : « je » est un autre | 98  |
| 2.3.2 La stratégie du peu : délimiter sa figure                                      | 100 |
| 2.3.3 La dramatisation du vécu : construction d'une héroïne positive                 | 102 |
| 2.3.4 La réorganisation incessante du soi  | 106 |
| 2.3.5 Le soi au détour de l'interprétation   | 110 |
| 2.3.6 L'épuisement du narratif   | 112 |
| 2.4 Sophie Calle : soi-même différent de l'autre                                     | 113 |
| CONCLUSION   | 118 |
| BIBLIOGRAPHIE  | 122 |

## RÉSUMÉ

Orientée vers « l'art en action », la démarche de Sophie Calle se caractérise notamment par des interventions perpétrées dans l'espace du temps présent et investit des questions relatives à une temporalité sous tension. Les projets *Les Dormeurs*, *Double Blind* et *Douleur exquise*, qui sont les points d'ancrage de cette étude, investissent tous un segment temporel donné dans lequel, par ailleurs, autrui est convié à participer, et qui sont les conditions par lesquelles l'artiste en arrive à transiger une part de son identité personnelle et artistique. Ainsi, c'est par des sorties « hors des sentiers connus de soi » que Sophie Calle se met littéralement à l'épreuve du temps et de l'autre. À partir de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau Ponty où le temps, compris comme une « forme a priori de sensibilité », constituée d'un « réseau d'intentionnalités », il est possible de déceler chez Calle un rapport inquiet à la nature fuyante et hachurée du temps. Aussi, c'est depuis la conception narrative de l'identité développée par Ricœur, qui offre une saisie dynamique des enjeux identitaires, que la question de la médiation de l'expérience vécue est abordée, nous permettant ainsi de décrire le rapport ambivalent de Sophie Calle à l'altérité.

Mots clés : temporalité, intentionnalité, autobiographie, identité narrative, altérité

## INTRODUCTION

La place qui sied le mieux à Sophie Calle se trouve sans doute près des frontières, ou au cœur même des espaces mitoyens tant sa pratique prend son inspiration dans une certaine dualité. Sa démarche à la fois plastique et littéraire, combinant l'art et la vie, tend à se renouveler sans cesse selon la pulsion du moment. On la dit exhibitionniste alors qu'elle emprunte seulement des rôles, celui de femme de chambre ou de détective par exemple, pour fin d'enquête ou pour déjouer l'ennui. C'est connu, Sophie Calle aime à la fois voir et être vue, s'astreindre à des règles et s'abandonner aux aléas des coïncidences. Elle est « à l'affût de relations intimes et complexes avec des étrangers qu'elle ne souhaite ni rencontrer ni connaître<sup>1</sup> », mais qu'elle assaille de questions et de demandes. Depuis ses premières photos de pierres tombales jusqu'à sa récente exposition chorale où elle convoque 107 femmes à décrypter une lettre de rupture qu'elle a reçue<sup>2</sup>, Sophie Calle est passée maître dans l'art du projet, qui se doit d'être vécu et « documenté », mais qui procède avant tout d'une nécessité ou d'un manque de ce qu'elle n'arrive pas à obtenir. En somme, Sophie Calle traque à la fois l'absence et la trace de l'absence, mais s'adonne également à la collection, à la démultiplication des voix et à la reprise de projets anciens.

Sa pratique, multiple et éclatée, investit assurément le champ de l'intime et de l'autobiographie. L'art de Sophie Calle se conjugue donc essentiellement à la première personne : non seulement l'artiste s'affiche à l'occasion dans ses œuvres, elle puise aussi dans sa vie. Et si l'intime constitue de fait « sa matière, son terreau, et son milieu nourricier<sup>3</sup> », elle ne s'y terre jamais complètement, en faisant parfois intervenir dans son

---

<sup>1</sup> John Zeppetelli (comm.), *Prenez soin de vous*, livret de présentation de l'exposition, (Montréal, DHC/ART, du 4 juillet au 19 octobre 2008), Montréal, DHC/ART, Sophie Calle, 4 p.

<sup>2</sup> Il s'agit de l'exposition intitulée *Prenez soin de vous*, d'abord présentée à la Biennale de Venise en 1997 mais également à Montréal au DHC/ART du 4 juillet au 19 octobre 2008.

<sup>3</sup> Daniel Madelénat, *L'intimisme*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Littératures

travail une extériorité qui se chargera d'*hybrider* le résultat et la sortira du domaine strictement privé. De toute évidence, elle puise son inspiration à même les sources qui fondent l'individualité : le sommeil (*Les Dormeurs*), le corps (*Le Strip-tease*), les objets personnels (*Le Carnet d'adresses*, *Le Rituel d'anniversaire*, *L'Hôtel*), les lieux et déplacements intimes (*Erouv de Jérusalem*, *Les Filatures*, *Suite vénitienne*), les déclinaisons du désir et de la rupture amoureuse (*Double Blind*, *Douleur exquise*, *Prenez soins de vous*). Ces thèmes sont tous autant de « lieux » investigués par l'artiste. Mais avant tout, le matériau de base de Sophie Calle est la situation qu'elle provoque, qui se laisse souvent appréhendée comme un jeu possédant ses règles propres, tandis que l'œuvre finale, « l'objet » exposé ou publié, ne sera finalement rien d'autre que la trace de cette expérimentation<sup>4</sup>. Ainsi s'aventure-t-elle à donner une matérialité nouvelle à l'évanescence, à coloniser l'éphémère, en poétisant les objets et les gestes du quotidien.

Orientée vers « l'art en action », la démarche de Sophie Calle se caractérise notamment par des interventions perpétrées dans l'espace du temps présent et investit des questions relatives à une temporalité sous tension, où la tentation de s'abandonner à la fugacité de l'instant rivalise avec la pulsion d'en maîtriser les contours. Jusqu'à aujourd'hui, son champ de pratique, résolument ouvert, est constitué de rencontres, de hasards et d'événements issus de sa propre vie, qui deviennent tour à tour prétextes à des expérimentations nouvelles, dont Sophie Calle rend compte par la suite, le plus souvent sous forme d'un assemblage photo-textuel qui, littéralement, « documente » le déroulement de ses investigations artistiques. C'est précisément cette particularité de la démarche de Calle, qui consiste à « découper un intervalle de temps » dans l'ordinaire des jours, qui a d'abord attiré notre attention. Si la critique a souvent souligné son obsession pour les dates et le marquage du temps de même que son goût prononcé pour la contingence, il semble que la dimension plus largement

---

modernes », 1989, p. 24.

<sup>4</sup> Scarpetta, Guy, « Sophie Calle : le jeu et la distance », *Art press*, no 111, février 1987, p. 17.

temporelle de ses expérimentations ait été en revanche peu soulevée.

Dans le prolongement de sa démarche comme « créatrice de situation », appartenant elle-même à un art éphémère, son travail donne à voir thématiquement et formellement un temps vécu comme passage. De fait, les projets *Les Dormeurs* (1979-2000), *Double Blind* (1992) et *Douleur exquise* (1984-2003) rendent tangible au cœur même de leur trame un présent qui fuit. Ultimement, ces trois moments de l'œuvre de Calle, qui constituent notre corpus, trahissent une conscience aiguë du caractère passager des choses et de l'existence, mais affirment en contrepartie un désir impérieux de fixer la nature fugitive de l'expérience par le marquage minutieux du temps en séquences ritualisées et par la collecte de traces de toutes sortes, y compris filmiques et photographiques. Les trois œuvres que nous avons prélevées dans la vaste panoplie de projets qui est sienne investissent toutes une séquence au cours de laquelle, par ailleurs, Sophie Calle transige une part de son identité personnelle et artistique. Or, c'est le rapport intime de Sophie Calle à cette durée « choisie », sa formalisation esthétique et ses finalités identitaires que nous tâcherons de décrire. Pour ce faire, nous les aborderons en respectant la chronologie de leur publication respective. Autrement, la sélection des projets constituant notre corpus s'est faite sur la base de leur caractère distinct, dans la mesure où chacun relève d'une proposition unique, d'un point de départ et d'une quête résolument différents, également par le choix des dispositifs artistiques (les règles à suivre) et techniques (photographique, textuel ou filmique) mis de l'avant.

Première œuvre exposée en 1979, souvent recensée par la critique pour la singulière étrangeté de sa proposition mais qui demeure peu étudiée à ce jour, *Les Dormeurs*<sup>5</sup> marque les débuts artistiques de Sophie Calle, comme photographe notamment. Ici, l'artiste se fait voyeuse et inscrit d'entrée de jeu à son porte-folio son penchant pour le thème de la surveillance et de l'enquête, en « rapportant » le comportement, somme toute intime, de 28

---

<sup>5</sup> L'intitulé dans sa pleine expansion figurant dans les pages de garde est : *Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme d'un rituel : Les Dormeurs*.

dormeurs de passage qui se succèdent pendant huit jours dans son lit. Le film *Double Blind*, réalisé en 1992 en collaboration avec Greg Shephard, son amoureux de l'époque, constitue sa première aventure cinématographique. Cette fois-ci Sophie Calle certainement s'affiche et ajoute un pavé dans la voie autobiographique de son travail, puisque non pas une mais deux caméras suivront de près leur traversée des États-Unis en voiture, de même que l'étiement au jour le jour de leur relation. Enfin, véritable « monument de deuil », le livre-objet *Douleur exquise*, publié en 2003, est certainement la plus connue des trois œuvres que nous avons retenues, souvent présentée aussi comme la plus achevée. Puisant de nouveau dans sa propre vie, l'artiste explore cette fois le thème de l'absence comme ultime épreuve à l'amour. En 1984, Sophie Calle obtient une bourse d'études de trois mois au Japon. Dans ces circonstances, elle quitte son amoureux français dans l'espoir des retrouvailles à New Delhi prévues au terme de son voyage. Or, l'escale tant attendue marquera plutôt leur rupture, l'amoureux ne s'étant pas présenté. La suite du projet prend forme dans l'élaboration de sa cure qui consiste, dans une forme d'échange, à raconter aux gens qu'elle croise « le moment le plus douloureux de sa vie ».

Dans notre premier chapitre, nous serons d'abord attentif à la phénoménologie de l'expérience temporelle qui peut être reconstituée à partir des trois œuvres choisies. À la base de notre réflexion se trouve la question du rapport qui existe pour Sophie Calle entre le temps connu et mesuré objectivement et le temps de l'expérience intérieure, le temps vécu. En ce sens, le temps sera dès lors compris comme une « forme a priori de sensibilité », constituée notamment « d'un réseau d'intentionnalités », suivant la *Phénoménologie de la perception*<sup>6</sup> de Merleau-Ponty. Nous investiguerons donc la question de la saisie intime de l'écoulement du temps et de ses intensités, et de ce qui conditionne la perception des durées, qu'elle soit arbitrairement déterminée (les huit jours de sommeil dans *Les Dormeurs*), imposée par une distance à parcourir (de New York à la Californie dans *Double Blind*), donnée selon des

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945, 531 p.



contraintes extérieures ou prescrite par l'expérience intérieure (la bourse d'étude de trois mois au Japon jumelée à l'épisode de deuil dans *Douleur exquise*). Il s'agira en fin de compte de questionner le mode subjectif d'occupation du temps assorti à chacun des projets et ses effets sur l'identité du sujet Sophie Calle qui, à la fois, met en scène des situations et s'expose.

Dans notre second chapitre, nous verrons comment s'articule le transfert sensible de la matière fluide du temps vécu vers sa mise en forme à la fois narrative et photographique, plus particulièrement par le biais du filtre identitaire et esthétique grâce auquel le « rendu » de ses expérimentations devient possible. De ces échappées temporelles négociées en douce que choisit-elle de dire et de montrer au juste? Quelle intelligibilité en donne-t-elle? Si comme le dit Yve-Alain Bois, Sophie Calle a bien « un rapport judiciaire à la réalité<sup>7</sup> », à quoi répond, au plan de son identité artistique, cette nécessité de la preuve? Nous endosserons pour ce faire l'approche narrative de l'identité personnelle proposée par Ricœur dans *Soi-même comme un autre*. En bon herméneute du sujet, le philosophe offre une conception dynamique de l'identité qui nous permettra de cerner les enjeux identitaires qui traversent la pratique autobiographique singulière de Calle. Parallèlement, nous tenterons également de déceler et de mesurer les effets narratifs des différents dispositifs mis en scène dans les trois projets que nous avons retenus, que ces derniers soient techniques et participent seulement à l'enregistrement de la trace, ou humains lorsqu'ils convoquent (*Les Dormeurs* et *Douleur exquise*) ou impliquent (*Double Blind*) la participation d'autrui. Qu'ils soient des dormeurs de passage, un « amoureux de proximité » ou temporairement délaissé, sinon des « complices de souffrance », Sophie Calle fait entrer l'autre dans ses œuvres. Cette altérité, pour peu qu'elle se prête au jeu que l'artiste propose, assurément dynamise la définition de son identité artistique en constante construction. En somme, c'est la question centrale de la médiation de

---

<sup>7</sup> Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier » dans Macel, Christine (cons. et dir.), *Sophie Calle. M'as-tu vue*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, 19 nov. 2003-15 mars 2004), Paris, Centre Pompidou : Xavier Barral, 2003, p. 29.

l'expérience qui traversera notre réflexion dans son ensemble.



## CHAPITRE 1

### INVESTIR LA RÉALITÉ DU TEMPS

*Le temps suppose une vue sur le temps.*  
Maurice Merleau-Ponty

*Que faire de ce temps dont on ne peut précisément pas sortir?*  
Alban Gonord

Le temps est une expérience sur laquelle la pensée vient sans cesse se briser. On a souvent énoncé l'impression de « dépossession » à laquelle l'expérience d'exister nous livre dès notre naissance, par la fuite incessante du temps qui nous y est alors « donné », tout comme on a exprimé le vertige qui nous étourdit dès l'instant où l'on saisit l'infini des possibles que recèle un tel don. Plus encore, l'énigme que pose cette expérience cruciale se révèle dans la très grande proximité que le temps entretient avec la constitution même du sujet et, inversement, dans la nécessité qu'il y ait une subjectivité pour constituer le temps. Ainsi, peu importe d'où l'on part, cette ronde conceptuelle tend à enfermer très rapidement la raison, toute volontaire qu'elle soit, dans une réflexion circulaire. Disons seulement en guise de prémisse que le temps se saisit comme phénomène inséparable de la subjectivité.

L'objet que nous tenterons de circonscrire est le temps vécu, le temps de la conscience. Le cadre dans lequel, dans un premier temps, nous situons notre réflexion se trouve dans le sillon que les philosophes de la phénoménologie ont creusé, c'est-à-dire à dire à la suite des Kant, Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty et de leur quête d'un « savoir primordial du

réel<sup>8</sup> », à savoir une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » et dont, sommairement, l'un des objectifs est de retrouver le contact originaire que nous entretenons avec lui. Selon cette logique, notre rapport au temps constituerait une forme a priori de la sensibilité, en ce sens où il préexiste à tout autre expérience perceptive, ce qui signifie en clair que toute activité humaine ne se déploie et ne s'appréhende que dans le temps. Le domaine de la phénoménologie de la perception nous ouvre en ce sens la voie à une saisie profonde de la subjectivité puisque « [a]nalyser le temps, ce n'est pas tirer les conséquences d'une conception préétablie de la subjectivité, c'est accéder à travers le temps à sa structure complète<sup>9</sup>. » Comme nous nous inscrivons dans la pensée phénoménologique, nous nous emploierons à décrire plus qu'à expliquer l'expérience du temps qui se donne à lire dans trois œuvres de Sophie Calle.

D'entrée de jeu, dans *Les Dormeurs*, *Double Blind* et *Douleur exquise*, Sophie Calle donne à voir le déploiement d'une durée qui fait écho à celle de l'existence, et en cela même témoigne en creux d'une interrogation sur le temps humain, voire sur le sien propre et sur l'inéluctabilité de sa temporalisation. En ces termes, nous tenterons de dégager les paramètres d'une dialectique du sujet soumis à la finitude du temps humain telle que nous pouvons la mettre au jour à partir de trois projets distincts.

---

<sup>8</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Tel », 1999 [1945], p. XI.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 469.

### 1.1 L'occupation du présent : Les Dormeurs

*Pour les hommes, c'est le temps qui passe;  
pour le temps, ce sont les hommes qui passent.*  
Proverbe chinois

Rangés dans la catégorie « Chambres d'hôtel, nuit blanche et autres histoires vraies<sup>10</sup> », *Les Dormeurs*, d'abord le projet et ensuite le livre, se présentent sous la forme d'un compte rendu de l'expérience menée par Sophie Calle, chez elle, du 1er avril 1979 à 17 heures au 9 avril à 10 heures. Le protocole est annoncé dès les premières pages :

J'ai demandé à des gens de m'accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit. De s'y laisser photographier, regarder. De répondre à quelques questions. J'ai proposé à chacun un séjour de huit heures. [...] Ma chambre devait devenir un espace constamment occupé pendant huit jours, *Les Dormeurs* s'y succédant intervalles réguliers. [...] Vingt-huit dormeurs se sont succédé. Certains se sont croisés. Un petit déjeuner, un déjeuner ou un dîner, selon l'heure, était offert à chacun. Une literie propre était à disposition. Je posais quelques questions à ceux qui s'y prêtaient. Il ne s'agissait pas de savoir, d'enquêter, mais d'établir un contact neutre et distant. Je prenais des photographies toutes les heures. Je regardais dormir mes hôtes.<sup>11</sup>

Les balises ainsi posées, les 164 pages qui suivent relatent les allées venues de ses vingt-huit personnes invitées, les heures d'arrivée, de sommeil et de départ, les paroles échangées entre elles dans les moments de relais, les réponses aux questions issues du questionnaire, etc. Seules quelques phrases plus personnelles, disséminées çà et là, percent l'étoffe du texte, qui

<sup>10</sup> L'intitulé de cette catégorie est issu du sommaire du catalogue de l'exposition *Sophie Calle : M'as-tu vue*, où sont répertoriés les différents projets de l'artiste. Outre « Chambre d'hôtel, nuit blanche et autres histoires vraies », on trouve les catégories « Filatures, enquêtes disparitions », « Petits jeux et cérémonies », « Voyages », « Absence et manques ». Christine Macel (cons. et dir.), *Sophie Calle. M'as-tu vue*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, 19 nov. 2003-15 mars 2004), Paris, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 12.

<sup>11</sup> Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 10-11.

se présente ni plus ni moins comme un rapport d'observation à participation minimale, et permettent de mettre au jour l'expérience subjective à laquelle se soumet Sophie Calle.

La proposition esthétique de Calle se range ainsi du côté de l'objectivité puisqu'elle emprunte la rhétorique du compte rendu d'une activité vécue puis rapportée. Bien que l'hôtesse se défende de vouloir enquêter, la « procédure d'investigation » et son rendu laissent peu voir les résonances intérieures de l'instigatrice. Et ce qu'il est possible de connaître de la genèse du projet ne nous renseigne pas davantage sur l'intention assumée ou sur la quête réelle poursuivie par l'artiste :

Pour *Les Dormeurs*, l'idée m'est venue parce que j'avais installé un petit labo chez mon père. J'avais rencontré dans un dîner Gloria Friedmann, qui avait un agrandisseur, alors que je possédais une cave. On alternait. Un matin, elle m'a réveillée pour que je prenne le relais. Comme elle n'avait pas le courage de rentrer chez elle, elle m'a demandé si elle pouvait s'allonger dans mon lit. Elle a dû faire une remarque du style : « Les draps sont tièdes, c'est agréable... » J'ai dû répondre : « Ce serait amusant, un lit qui serait toujours occupé. »<sup>12</sup>

L'idée surgit et le cadre est aussitôt posé, paraissant procéder d'une injonction plus ludique qu'existentielle : « [Sa] chambre devait devenir un espace constamment occupé pendant huit jours », par la suite il suffisait « d'établir un contact neutre et distant » avec les aspirants dormeurs et que ceux-ci se laissent photographier, regarder. Le projet se présente ni plus ni moins comme une mise en acte : en sujet souverain, Sophie Calle agit et demande qu'on lui accorde quelque chose, plus précisément du temps. Qui plus est, elle appelle d'une certaine façon à la passivité de ses hôtes puisqu'ils sont ici conviés à dormir, puis à se soumettre à un protocole rituel. Elle se pose en quelque sorte en voyeuse qui organise ce qu'elle veut voir. La seule allusion à une exigence temporelle est l'impératif lié à la « constance » de l'occupation du lieu et à la régularité des prises photographiques. Or, c'est précisément dans l'idée de « l'occupation » que réside la part artistique de la proposition,

---

<sup>12</sup> Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », dans Christine Macel, *Sophie Calle. M'as-tu vue, op. cit.*, p. 79.

ainsi que dans le geste « d'observer » ces sommeils successifs de façon continue.

Sophie Calle se pose ici en gardienne du temps. Chaque convive est prié de « s'installer » pour un séjour de plus ou moins huit heures. Ainsi, elle prend en charge l'organisation pratique et domestique : en établissant un horaire, elle veille à accueillir, nourrir, réveiller et reconduire ses invités. Elle assure de cette façon une certaine régulation dans la circulation des sujets, qui doivent se prêter plus ou moins passivement à cette consigne de fluidité. Nous pouvons croire, par la dimension d'actualisation qui est le propre de la performance artistique, que le projet des *Dormeurs* participe d'un désir d'appropriation du temps. Le soin apporté à l'organisation temporelle du projet, sa ritualisation sous forme de cycle réglé à l'heure près, témoigne d'une envie d'éprouver la persistance du temps, de privilégier l'expérience de sa permanence plutôt que sa nature changeante. Merleau-Ponty parle en ce sens d'éprouver la généralité du temps qui conduit au sentiment illusoire d'éternité :

Ce qui ne passe pas dans le temps, c'est le passage même du temps. Le temps se recommence : hier, aujourd'hui, demain, ce rythme cyclique, cette forme constante peut bien nous donner l'illusion de le posséder d'un coup tout entier, comme le jet d'eau nous donne un sentiment d'éternité. Mais la généralité du temps n'en est qu'un attribut secondaire et n'en donne qu'une vue inauthentique, puisque nous ne pouvons seulement concevoir un cycle sans distinguer temporellement le point d'arrivée et le point de départ.<sup>13</sup>

Gardienne assignée à demeure, l'artiste en arrive à négocier sa part d'autorité. Dans l'espace intime de sa chambre, Sophie Calle déroule, comme elle le ferait d'un tapis, une durée dont elle connaît et a prévu le terme, et pour laquelle elle a convoqué personnellement ceux qui, par leur présence, bien qu'ensommeillée, l'« habiteront ». Au surplus, elle dispose du temps objectif de la montre, le temps compté et communément partagé, à partir duquel le temps vécu peut s'orienter.

---

<sup>13</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.* p. 484.

Tout autant que ses invités, Sophie Calle cherche aussi à « loger » le temps sous la forme extensive d'une durée prédéterminée, assurément à lui donner des contours et pallier peut-être ainsi les affres vertigineuses de sa nature essentiellement fugitive et invisible. Le temps, comme le note Étienne Klein, « ne se livre jamais comme un phénomène brut. Nous percevons en réalité que ses effets, ses œuvres, ses atours, ses avatars<sup>14</sup> ». La tentation de l'exhiber s'offre alors comme une première saisie, comme si ne pas le montrer faisait en sorte qu'il n'existe pas, comme si elle voulait savoir de quoi il est fait, c'est-à-dire voir littéralement le temps à l'œuvre.

### *1.1.1 Dispositif d'objectivation : l'expérience distanciée du temps*

Non seulement le « style » choisi nous fait voir une posture d'objectivité, mais le dispositif que Sophie Calle met en place suggère par ses éléments de mise en scène une entreprise d'objectivation. Le cadre strict qu'elle pose constitue une structure fixe qui ne varie pas et par là même échappe à la course du temps. Il permet en quelque sorte l'attention que requiert la « voyeuse » pour accomplir sa mission. À vrai dire, le cadre choisi instaure une pensée du présent, qui trouve grâce à lui son « étendue<sup>15</sup> », ou en d'autres mots, son « champ de présence » :

C'est dans mon « champ de présence » au sens large, — ce moment que je passe à travailler avec, derrière lui, l'horizon de la journée écoulée et, devant lui, l'horizon de la soirée et de la nuit, — que je prends contact avec le temps, que j'apprends à

<sup>14</sup> Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, Paris, Éditions Flammarion, Coll. « Champs », 2004, p. 22.

<sup>15</sup> La notion de présent dont il est question ici appartient bien sûr au temps psychologique. Étienne Klein rappelle avec justesse que, contrairement au temps physique, le présent psychologique possède une élasticité, mais aussi une étoffe bien différente : « Temps physique et temps psychologique se distingueraient également par leurs façons respectives de “ présenter ” le présent. Le présent du temps physique a une durée nulle. Il se concentre en un point, l'instant présent précisément, qui sépare deux infinis l'un de l'autre : l'infini du passé et l'infini du futur. Le temps psychologique, lui, mélange au sein même du présent un peu de passé récent et un peu de l'avenir proche. Il déploie donc une certaine durée en unifiant ce que le temps physique ne cesse de séparer, en retenant provisoirement ce qu'il emporte, en englobant ce qu'il exclut. » Étienne Klein, *op. cit.*, p. 184.



connaître le cours du temps.<sup>16</sup>

Ce « champ de présence » dont parle Merleau-Ponty apparaît clairement défini dans le cadre du projet : huit jours, tous découpés en tranches de huit heures. Le temps ici est par avance clos et l'horizon qu'il déploie est tout entier contenu dans une page d'agenda. Il se présente comme une matière malléable, disons à tout le moins arbitrairement fixé, soumis à la main de l'artiste qui s'applique à lui donner une forme découpée qu'elle se doit par la suite de remplir. Et c'est précisément l'exigence de « tenir » cette durée pleine qui se dévoile comme le principal enjeu. Cet intervalle aux contours balisés coïncide par ailleurs avec le huis clos de la chambre, sorte de microsome où l'observation minutieuse du défilement des différents « atours » que peut prendre le temps est possible. Peu de place est ainsi laissée au hasard. Le lit devient en quelque sorte le point focal, le lieu choisi par où le présent passe et peut être observé, empruntant successivement les visages plus ou moins familiers des dormeurs invités.

Tout concourt ici à mettre à distance l'expérience du temps vécu : c'est retranchée dans son rôle de gardienne du temps, en dehors du circuit extérieur, qu'il lui sera possible de consigner ses marques et ses effets. Depuis Aristote, on sait que la nature du temps tient dans les changements perçus par l'âme et non pas dans le changement ou le mouvement même qui sont le propre des choses mues. En ces termes, c'est d'abord et avant tout la conscience du changement qui révèle le temps vécu. Et puisque, comme nous rappelle Merleau-Ponty, « le changement suppose un certain poste où je me place et où je vois défiler les choses; il n'y a pas d'évènements sans quelqu'un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité<sup>17</sup> », Sophie Calle, en subjectivité finie et munie de son attirail d'enregistrement, cherche et se conditionne ni plus ni moins à devenir cette conscience, postée là, qui « veille ».

---

<sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 475.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 470.

Ainsi, l'autre, sous la forme des vingt-huit dormeurs tour à tour sélectionnés, incarne la condition objective première par laquelle le changement arrive et revêt une forme sensible. Il est l'instance génératrice de la différence, ce par quoi la « différence » est à tout le moins repérable. Aussi le recours aux invités prémunit-il en quelque sorte l'artiste, qui souhaite scruter le passage du temps, du piège tendancieux de la subjectivité, celui de s'abîmer dans ses propres spirales intérieures et de se laisser abuser par elles. Qui plus est, l'autre est appelé à participer à « ce séjour à relais » à raison de son irréductible statut de dormeur. Non seulement est-il réduit à offrir à son hôtesse la passivité ensommeillée de ses heures creuses, le dormeur est surtout celui pour qui la conscience du changement, donc du défilement du temps, est temporairement suspendue. L'hôtesse demeure ainsi la conscience maîtresse dans sa propre maison. Enfin, bien que la proposition que fait Sophie Calle dans son projet *Les Dormeurs* se situe du côté d'une expérience d'un présent intensifié — parce que scrupuleusement rempli, voire saturé par la présence de ses hôtes, et, en cela, non laissé au hasard —, un présent également hanté par sa capture, l'artiste semble privilégier un présent paresseux ou des plus lisses, où l'activité qui s'y déploie approche du degré zéro. On devine en cela un penchant pour l'infime et un désir de sentir, de contenir, devrait-on dire, la pulsation d'un présent quasi abandonné à lui-même, assourdi par le sommeil; ainsi paraît-elle presque « emprunter » ce temps appartenant à la sphère de reproduction de l'existence humaine<sup>18</sup>. En s'offrant ainsi une parenthèse au cœur de l'agitation de l'activité urbaine, l'artiste peut opérer en observatrice souveraine et appliquée, son attention est toute entière dédiée à voir venir et à recueillir le changement, fut-il ténu, qu'apporte le temps dans son sillage. Le dispositif déployé travaille alors à désencombrer l'espace ambiant de toutes sources parasites pouvant altérer l'appréciation qu'elle souhaite avoir de cette tranche de temps intime qui lui est donnée et qu'elle s'est donnée à observer. Son présupposé méthodologique est définitivement contraire à une expérience de la dispersion, ce qui la met

---

<sup>18</sup> Nous faisons référence aux cycles biologiques à la base de l'expérience du temps dans lesquels s'insère le cycle du sommeil.



cependant en présence d'un temps plutôt servile. Nous pouvons nous demander si c'est là une façon de satisfaire l'injonction d'être présente au présent sans pour autant que cette acuité la concerne directement. L'autre est-il pour autant ce par quoi le changement prendra forme?

### 1.1.2 L'expérience de la durée

L'expérience temporelle à laquelle se soumet Sophie Calle est une expérience de la durée, une durée choisie (huit jours), paraissant prescrite par la récurrence du chiffre huit<sup>19</sup>, libre de toutes considérations extérieures. Cette durée ne peut cependant que faire écho au temps propre de l'existence humaine sur lequel l'homme n'a le plus souvent aucune prise, soit la durée de la vie. Le temps humain est soumis à la temporalisation, nous rappelle de belle façon Merleau-Ponty :

Or la temporalisation, par sa nature même, satisfait à ces deux conditions : il est visible, en effet, que je ne suis pas l'auteur du temps, pas plus que des battements de mon cœur, ce n'est pas moi qui prends l'initiative de la temporalisation; je n'ai pas choisi de naître, et, une fois que je suis né, le temps fuse à travers moi, quoi que je fasse. Et cependant ce jaillissement du temps n'est pas un simple fait que je subis, je peux trouver en lui un recours contre lui-même, comme il arrive dans une décision qui m'engage [...]. Il m'arrache à ce que j'allais être, mais me donne en même temps le moyen de me saisir à distance et de me réaliser comme moi.<sup>20</sup>

Loin s'en faut, nous indique-t-il, que l'homme en soit pour autant réduit à subir le poids du sablier de la temporalisation vissé à ses talons; il peut aussi faire du temps une dimension clé qui lui permette d'aiguiller le(s) sens de son existence.

Avec ce jaillissement de temps qui traverse l'homme à sa naissance vient également

<sup>19</sup> La symbolique du chiffre huit est riche en significations de toutes sortes. Le symbole évoque entre autres l'équilibre, la justice, la création, la complétude et la régénération. Rappelons seulement que le signe mathématique de l'infini est un huit couché. L'évidence du rapprochement que l'on peut faire avec l'expérience en continu des *Dormeurs* nous apparaît plus cocasse que réellement significatif. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, p. 512.

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 488.

l'ouverture au monde par laquelle il lui est possible de composer sa vie. Le temps comme le monde se déploient à travers lui. Ainsi, confronté à l'épreuve du temps de sa vie, l'homme est surtout soumis à la nécessaire patience des choses. Il faut préciser que la patience dont parle Philippe Grosos déborde du simple trait de caractère individuel pour embrasser, existentiellement, toute l'étendue de la trame d'une vie : « toute existence patiente, qu'elle y consente ou non<sup>21</sup> », formule-t-il en briguant pour ce faire le verbe intransitif « patienter » qui insiste sur la temporalisation originaire et inaliénable de l'existence humaine. À cet effet, consentir à la « longueur de temps » inhérente à toute évolution de sa trame existentielle, c'est déjà en quelque sorte répondre positivement à l'interrogation existentielle du temps et du même coup le reconnaître. À l'inverse, nous rappelle Grosos, l'impatience révèle un ressentiment à l'égard du temps, qui contraint l'homme à le subir :

Être impatient, être psychologiquement et existentiellement impatient, vouloir être tout, tout de suite, être soi d'emblée, c'est répondre négativement, obstinément, à l'exigence temporelle d'exister, d'endurer l'altération, l'altérité et de les faire patiemment siennes.<sup>22</sup>

Toutefois, l'itinéraire exigeant de la patience n'est pas sans pièges. Une foule d'attitudes existentielles apparentées à la patience menacent en effet de la trahir en quelque attitude contraire. L'endurcissement, la résignation, l'insensibilité et l'inertie sont autant de faux-sens associés à la patience et qui compromettent la véritable temporalisation de l'existence, d'après Grosos, en ce qu'elles empêchent l'homme de se confronter au paradoxe selon lequel « pour rester lui-même, d'avoir à devenir toujours autre, toujours autre que soi<sup>23</sup> ». Or, ces fausses patiences condamnent plutôt l'homme à s'enfermer en lui-même. En d'autres termes, savoir accueillir la part d'altérité propre à la temporalisation est solidaire d'une ouverture à la

---

<sup>21</sup> Philippe Grosos, *L'inquiète patience. Essai sur le temps requis*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2004, p. 8.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 9.

portion inconnue de soi et de la vie qui a « à advenir », ce que l'âme endurcie, bien entendu, ne permet pas de recevoir. Pour se garder du piège « anesthésiant » d'une patience passive, l'homme est alors convié, et c'est là l'exigence dont nous parle Grosos, à développer une patience qui s'éloigne d'un quelconque repos, pour devenir plutôt une patience *in-quête*, c'est-à-dire ouverte au don du monde.

Le mariage énigmatique des notions de patience et d'inquiétude n'est pas sans évoquer quelques ambiguïtés terminologiques tant la patience est le plus souvent associée à une forme de détachement à l'égard de l'évènementialité du monde ou encore confondue avec la quête d'une tranquillité d'esprit qui ont fait les lettres de noblesse de la sagesse stoïcienne. L'inquète patience est tout sauf stoïque. En ce sens, la disposition à l'inquiétude ou « l'assentiment donné au temps et à ce qui arrive<sup>24</sup> » viendrait plutôt brouiller l'eau calme en ce qu'elle suppose une ouverture à la réalité du changement, c'est-à-dire aux tourments, ou à l'espoir, que transporte l'imprévu. Cet alliage conceptuel proposé par Grosos offre une compréhension dynamique et minutieuse de la temporalisation — parce qu'il convoque l'instabilité de l'inquiétude —, laquelle nous apparaît riche pour penser les enjeux de la temporalité en présence dans les projets de Sophie Calle. Il est certainement utile pour traduire les fondements du rapport que l'homme entretient avec le temps, mais aussi avec l'autre et avec lui-même.

### 1.1.3 Une âme inquiète

La première séquence relatée par Sophie Calle dans *Les Dormeurs* met en place le registre des affects dans lequel se déroulera l'expérience. Les précautions prises avant même qu'une seule personne n'ait franchi le seuil de la porte font voir la réelle part d'inconnu à laquelle elle s'expose. À propos des deux premières dormeuses, elle remarque :

Je les connais. Elles sont informées de mon projet depuis sa conception et acceptent

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 26.

d'y participer. Je désire qu'elles ouvrent le jeu. Leur présence amicale me rassure, facilite ces débuts. J'appréhende encore de devoir ouvrir ma porte à un inconnu et de lui offrir mon lit. [...] Elles ne désirent pas répondre au questionnaire que je proposerai à mes dormeurs. J'ai choisi cette méthode par peur de trop longs silences avec ces inconnus qui occuperont mon lit, mais également par crainte de relations trop complices.<sup>25</sup>

Il s'agit bel et bien d'installer le rituel et de justifier en quelque sorte son déroulement. Il suffirait pourtant de faire glisser le déterminant indéfini vers le défini pour être à même de cerner la disposition de l'hôtesse qui voit tout à coup poindre la menace de cette extériorité sur le point de franchir le seuil de son intimité : « J'appréhende encore de devoir ouvrir ma porte à l'inconnu. » Malgré une organisation dont elle a fixé les rouages, l'étendue temporelle qui s'étale devant elle est émaillée d'inconnu. La présence amicale vient stratégiquement adoucir l'aspérité des débuts. Les aveux quant à la méthode choisie touchent à l'inconfort associé aux modulations qualitatives inscrites dans toute expérience de la durée. Ainsi cherche-t-elle par cette forme d'interview thématique et ritualisé à niveler la densité des instants partagés avec ses hôtes, à régulariser le grain d'une durée qui pourrait se révéler trop hétérogène. La longueur des silences ou l'envahissante complicité apparaissent comme autant d'intrusions et de trouées hasardeuses pouvant lui faire vivre un temps laissé à lui-même, à sa propre gouverne, sans doute menaçant parce que hasardeux; enfin, voilà autant d'intervalles au détour desquels elle risque d'être sans prise sur lui.

Le démarrage de la grande session de sommeil se fait donc sous le sceau de l'obéissance à un projet. D'entrée de jeu, le mot « projet » cache difficilement la part de « projection » qui en anime la réalisation. La notion de projet signale en effet que quelque chose, précisément, doit advenir et qu'un sujet se propose d'en maîtriser l'advenue. À cet égard, l'attente constitue la disposition fondamentale du sujet qui y est engagé, disposition qui fait se rétrécir du même coup le spectre des possibles. Ainsi, le temps qui se déploie sous la gouverne du projet est d'emblée inscrit dans la tension de l'atteinte d'un objectif; le temps se referme à

---

<sup>25</sup> Sophie Calle, *Les Dormeurs*, op. cit., p. 12.

vrai dire sur cette réussite seule. Et bien qu'il soit psychologiquement motivant, le projet tend à détourner l'attention de « ce que l'existant n'attend pas ni ne peut attendre : la surprise de la rencontre inhérente au réel lui-même<sup>26</sup> ». Donc, celui qui s'y soumet avec conviction et fermeté se soustrait d'une certaine façon à l'humaine incertitude du temps, et en cela laisse deviner une certaine frilosité devant une forme d'abandon au temps, si ce n'est qu'une résistance à toute forme d'altération.

Sophie Calle, devant la lenteur de son troisième dormeur à se mettre au lit, paraît résolue à suivre coûte que coûte ses aspirations premières « d'occupation » du lieu : « Je ne veux plus remettre en question le déroulement de l'expérience, ses raisons, ses règles, mais en quels termes expliquer l'importance de l'occupation permanente de ce lit à un homme qui en ignore la nécessité<sup>27</sup>. » Cette nécessité assumée, de fait, coupe court à l'hésitation et aux tâtonnements et possède l'avantage de diriger et d'assurer la continuité de l'action, en cela même qu'elle la détermine. Aux premières heures de l'expérience d'occupation, la ruse prend même le relais de la détermination lorsque Sophie Calle place le traversin sous les draps comme paravent de fortune au vide temporaire du lieu<sup>28</sup>. Le dispositif d'enregistrement, quant à lui, pallie tous les brefs manquements de présence de la fée du logis qui doit, par d'incessants allers-retours, voir aux soins de ses invités. Et si l'inquiétude s'immisce dans l'esprit de l'hôtesse, elle est à la mesure des écarts plus ou moins grands par rapport à l'observation des consignes, qui se comptent ici en « longueurs de temps » où le lit est déserté : « Il désire se lever immédiatement. Il ne me demande pas mon avis. [...] Pendant son temps de présence, le lit reste longuement inoccupé. Dorénavant, je serai plus ferme<sup>29</sup>. » Enfin, on peut constater que la finalité de l'occupation la préoccupe moins que l'occupation

---

<sup>26</sup> Philippe Grosos, *op. cit.*, p. 93.

<sup>27</sup> Sophie Calle, *op. cit.* p. 17.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 20.

elle-même. Son attention se resserre sur la stricte occupation du lit, laquelle devient le gage rassérénant d'un présent plein.

Une fois l'arrimage logistique effectué et la détermination peu à peu gagnée, l'attention de la logeuse se contracte encore, autour cette fois de la cadence du déroulement des choses qui semble ne pas aller assez vite. Sophie Calle interrompt trois fois Gérard Maillet, cinquième dormeur, qui répond au questionnaire avec un peu trop d'application : « Il voulait continuer, mais je le coupe une nouvelle fois. Je voudrais que tout aille plus vite. Ce ne sont pas des informations ni un dialogue que je recherche. Il semble comprendre; ses réponses seront plus brèves<sup>30</sup>. » Ce désir de vitesse montre moins une affection soudaine pour la rapidité qu'une crainte que la bonne marche du rituel s'appesantisse, s'essouffle peut-être jusqu'à la dérive, provoquant sa propre défocalisation, que le défaut de rythme lui fasse voir que le temps a déraillé. Le temps passe et il lui faut « éprouver » son passage, ressentir sensiblement la force de sa poussée. De toute évidence, l'hôtesse n'est pas ici dans l'accueil et la présence à l'autre mais tout entière dans la recherche d'une sensation de mobilité. L'empressement qui l'anime traduit plutôt un souci de préserver l'ordre prévu des choses, ordre qu'elle aimerait sans doute voir presque s'autonomiser étant donné l'étendue de la durée qui lui reste à « souffrir ».

Dans cet esprit, à ce moment du déroulement, Sophie Calle trouve sa quiétude dans le fait que le temps lui est extérieur, dans son propre effacement comme être temporel :

Il dort. Je m'assieds dans un fauteuil que je ne quitterai que de courts instants. Je reste à côté de lui. Il me tourne le dos. Je le regarde. Sa présence dans mon lit me paraît nullement invraisemblable. J'ose à peine bouger. Je veille sur lui. Je ne suis pas fatiguée, il est reposant de le regarder dormir. Je le photographie toutes les heures.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 31.



Fragile quiétude néanmoins, qui s'étirole pour peu que l'autre, sous le visage du huitième dormeur, lui renvoie l'écho de sa présence : « Il s'endort. Pourtant, il semblerait qu'il a conscience de ma présence. Il me gêne. J'ose à peine le photographier<sup>32</sup>. » Ce n'est que progressivement, par le biais du sommeil successif de ses hôtes, que les impératifs de vitesse peu à peu tombent, qu'elle en vient à apprivoiser les instants de silence et à devenir de moins en moins « avide de sommeil<sup>33</sup> ». Des dormeurs ont jusqu'à maintenant, et comme prévu, franchi le seuil de sa chambre et épousé l'intimité de ses draps, et d'autres encore viendront : le mouvement est maintenu et elle assiste bel et bien à cette continuité. Elle a fait du temps présent un objet qui défile sans cesse. Devenue familière, la durée se fait ainsi plus facile à « endurer ». Et c'est à partir de ces instants seulement que la présence de l'hôtesse devient de plus en plus participante et libre : elle répondra aux demandes particulières, ira jusqu'à se costumer à la faveur du neuvième dormeur<sup>34</sup>. La « texture » de la durée se fait moins menaçante, la distance se relativise et le rapport à l'autre du même coup s'approfondit, comme Sophie Calle le souligne elle-même :

Je parle du rituel qui se perd malgré la maîtrise acquise. J'oublie parfois l'attitude distante que je m'étais fixée. Les questions, les photos m'importent moins. Mes préoccupations se précisent, se resserrent. Seule nécessité : l'occupation du lit. Vide, il m'inquiète. Je lui parle du questionnaire comme d'un divertissement.<sup>35</sup>

#### 1.1.4 L'inquiétude de la discontinuité

Le temps et à plus forte raison la durée sont du côté de la succession continue, semble nous dire Sophie Calle. Et son plus grand défi est effectivement de parer aux manquements du défilé bien ordonné des dormeurs, quitte à bricoler une continuité factice, paraît-elle se dire, comme nous l'avons vu avec la stratégie du traversin. Elle recourt également à sa mère

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 147.

pour « remplir » l'espace laissé vacant lors du premier désistement d'un invité. Ensuite, à huit reprises, pour des segments plus ou moins longs, Sophie Calle prend elle-même place dans le lit, compensant ainsi les creux causés par les retards et les absences qui sont autant de parenthèses vides dans la suite prévue. Les regrets, en conséquence, s'additionnent puisque le relais est autant de fois brisé. C'est que l'hôtesse porte aussi une attention toute particulière à la prise de contact, fut-elle strictement formelle et polie, entre « l'occupant » et son successeur, lequel se voit le plus souvent rassuré par une présence « déjà là » qu'il est seulement appelé à poursuivre. Rappelons que la tiédeur des draps est le « motif déclencheur » à l'origine du projet, laquelle est par ailleurs quelques fois évoquée par les dormeurs et symbolise on ne peut plus concrètement la continuité.

L'épisode de la baby-sitter est ce sens emblématique d'une difficulté à « passer par-dessus les trous » inhérents à toute expérience de la durée :

Le jeudi 5 avril à 11 heures, j'appelle Kid-Service, une agence de baby-sitters, au 296 04 17. Ils m'enverront une jeune fille pour la somme de 10 francs de l'heure, plus 2,50 francs pour l'agence. Je n'ai pas osé la réclamer gaie et communicative, comme me l'avait conseillé une amie. J'ai annoncé la garde d'un enfant de dix ans. X, baby-sitter, viendra le jeudi 5 avril de 14 heures à 17 heures.<sup>36</sup>

L'inquiétude à ce moment revient avec force. Le stratagème place l'instigatrice devant une double inconnue car la baby-sitter, contrairement aux autres convives, ne franchit point le seuil de la maison des dormeurs en connaissance de cause, c'est-à-dire en sachant qu'elle doit fournir à la logeuse du temps de sommeil. La crainte d'un refus n'aura d'égale que l'ardeur déployée par Sophie Calle pour rassurer la jeune fille trompée sur la nature des services qui lui sont demandés, et plus encore pour la convaincre de s'installer ne serait-ce que trois heures dans le lit. L'épisode relate moult négociations et astuces au cours desquelles on assiste à une forme de renversement dans la soumission : « Je ne peux pas l'y obliger. Je suis prête à me soumettre à ses volontés, ne pas la photographier, ne pas lui poser de questions, si

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 69.



elle préfère<sup>37</sup>. » L'inconfort vécu par Sophie Calle prend sa source encore une fois dans la brisure du fil du temps qui menace l'intégrité et la suite du projet. Or, c'est à ce moment-là que se fait peut-être la véritable rencontre de l'autre et que l'on s'affranchit de la mécanique du rituel.

L'expérience de la durée pour Sophie Calle est sans nul doute une affaire de continuité plus encore qu'une expérience de succession. En accueillant dans l'espace intime de sa chambre vingt-huit dormeurs, vingt-huit individualités aux visages tour à tour nouveaux, elle fait du « jaillissement ininterrompu de nouveautés<sup>38</sup> », pour reprendre une expression de Bergson, une expérience des plus intimes. Et si « le sens de la durée est difficile à posséder<sup>39</sup> », comme le disait Henri Guitton, l'artiste Sophie Calle tente, par la mise en place de cette longue chaîne de sommeil, d'appivoiser, précisément, l'idée de la durée et son corollaire, l'inéluctable passage du temps. Elle s'y échine notamment en faisant de cette notion un objet observable, à distance de sa propre trame personnelle, et choisissant pour ce faire d'importer ou de reproduire dans le giron de sa chambre le cycle naturel du sommeil associé au renouvellement de l'existence humaine.

Ici rien ne semble progresser : les jours succèdent aux nuits, les dormeurs arrivent et repartent. La régularité du cours du temps se trouve au premier plan de l'expérience vécue; mieux encore, dans *Les Dormeurs*, le temps se renouvelle. Le dispositif emprunte ainsi la forme d'une spirale, par la répétition du cycle et du rituel et par l'avancée temporelle sous forme d'ouverture à un nouveau dormeur.

Sophie Calle se dévoile comme une artiste de la continuité, disions-nous, parce qu'elle

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>38</sup> Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige » 1985 [1934], p. 24.

<sup>39</sup> Henri Guitton, *Le sens de la durée*, Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Liberté de l'esprit », 1985, p. 13.

prend part à la dialectique même de la durée, voyant à la mobilité des instants, ne serait-ce qu'en jouant à l'instance qui « organise » le réel qu'elle se donne à voir, travaillant même à en gommer les lacunes, et à en assurer les relais. Nous avons pu constater que, paradoxalement, la durée dans *Les Dormeurs* ne souffre aucun repos. C'est que le projet *Les Dormeurs*, nous l'avons dit, se situe avant tout dans l'intentionnalité du projet. En ce sens, il est une vive illustration d'une des convictions les plus profondes de Gaston Bachelard voulant que « la continuité psychique est, non pas une donnée, mais une œuvre<sup>40</sup> ». Sophie Calle en effet « travaille » à la continuité, fut-elle multiple, sinon polymorphe; elle s'emploie assurément à la « faire », bien qu'elle soit tenue pour cela de se sortir de sa propre temporalité; de cette façon elle « croit pouvoir toucher le plein du temps, la réalité du temps<sup>41</sup> ». À cet effet, le projet mis en scène par Sophie Calle apparaît ainsi comme un pied de nez à l'expérience du temps vécu comme dépossession, car un tel projet participe en quelque sorte d'une philosophie du plein et d'un idéal d'un « temps rempli jusqu'au bord<sup>42</sup> ».

Depuis cette continuité fabriquée et scrupuleusement observée, Sophie Calle donne non seulement une forme de consistance au temps mais fait également l'expérience de sa propre temporalisation. À cet égard, malgré cette bravade faite à la néantisation qui hante le temps humain à laquelle s'échine l'artiste, l'anecdote de la mort du poisson rouge qui clôt l'expérience des *Dormeurs*, malgré la tonalité désinvolte avec laquelle elle est rapportée, évoque avec une curieuse coïncidence — qui est, c'est connu, la spécialité de Sophie Calle — l'idée de la fin et de l'inexorable altérabilité des choses qui ne peut être longtemps niée.

Je lui [Roland Topor] propose d'adopter également le poisson que j'ai acheté le 1er avril en l'honneur de mes dormeurs et dont je compte me débarrasser une fois

<sup>40</sup> Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige/Grands textes », 1963 [1950], p. VII.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 112. C'est Bachelard qui souligne.

<sup>42</sup> Eugène Minkowski, *Le temps vécu : Études phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1995 [1933], [1968], p. 2.

l'expérience terminée. Nous tournons notre regard vers le bocal. Il est vide. [Ils retrouvent le poisson sur le tapis.] Moi : Vous rendez-vous compte qu'il s'est suicidé le dernier jour, à l'occasion du départ des derniers dormeurs? Lui : Ne sois pas ravie par la mort d'un être vivant sous prétexte que ça te fait une page en plus pour ton récit. L'égoïsme artistique!

[...] 10 heures du matin. Je raccompagne Roland Topor et Frédérique Charbonneau. Je les remercie d'être venus dormir. Je retourne dans la chambre. J'ôte les draps.

### 1.2 L'idée de l'avenir, une temporalité en mouvement : Double Blind

*Le voyage nous déséquilibre,  
provoque une petite catastrophe du moi  
et rend hommage à l'avenir.*  
Catherine Mavrikakis

Le film *Double Blind*<sup>43</sup> est le fruit d'une collaboration entre Sophie Calle et Greg Shephard. Ensemble, ils ont traversé les États-Unis d'est en ouest à bord d'une Cadillac, une traversée d'une durée de trois semaines captée par deux caméras. Si le film possède quelques attributs de base d'un road movie, tels que celui du mouvement ou celui d'une trajectoire, nous verrons qu'il s'éloigne toutefois d'une caractérisation stricte du genre et qu'une de ses caractéristiques premières est qu'il donne à voir la traversée non seulement d'un espace, mais bien d'une durée.

Nous vivions ensemble depuis un an, mais notre relation s'était dégradée. Nous avions totalement cessé de nous parler. Je rêvais de l'épouser. Il rêvait de faire du cinéma. Pour l'inciter à traverser l'Amérique avec moi, j'avais proposé que nous réalisions un film durant le voyage. Il avait accepté. De notre absence de communication, vint l'idée de nous munir chacun d'une caméra vidéo, et d'en faire la seule confidente de nos frustrations en lui racontant secrètement tout ce que nous

---

<sup>43</sup> Le film, sorti en 1992, porte à l'origine le titre *No Sex Last Night*. *Double Blind* est le titre donné à sa version vidéo. Puisque nous avons eu recours à la version vidéo, nous utiliserons tout au long de ce mémoire l'intitulé *Double Blind*. Sophie Calle et Greg Shephard, *Double Blind/No Sex Last Night*, Color film, 35 mm, 72 min, Bohen Foundation et New York/Gemini Films, 1992.

ne pouvions pas nous dire. La règle du jeu établie, le 3 janvier 1992, nous avons quitté New York dans sa Cadillac grise en direction de la Californie.<sup>44</sup>

La genèse du projet qui nous est rapportée frappe d'abord par sa clarté. En quelques phrases seulement, les prémisses d'une histoire d'amour désolée y sont révélées, de même que la perspective fantasmée que chacun embrasse à travers ce projet. Sophie Calle se trouve à l'origine de la proposition et c'est elle qui fera en sorte que le voyage prenne forme. Le dispositif technique et narratif choisi, apprend-on, n'est en fait que le prolongement direct de cet écartèlement intime. D'entrée de jeu, le projet nous expose à l'expérience d'une durée, prédéfinie cette fois par l'itinéraire à parcourir. L'origine et le terme sont géographiques : de New York, ils doivent se rendre jusqu'en Californie, où Sophie Calle est attendue pour enseigner. La durée épouse la longueur du parcours. Contrairement au projet *Les Dormeurs*, le segment temporel revêt une forme extensible, subordonnée en quelque sorte au segment spatial, dont l'horizon ici est fixe. Le récit de la genèse du projet comme son préambule nous donnent à voir un point de départ et un point d'arrivée, seuils entre lesquels une durée intime peut se déplier et s'étendre.

### 1.2.1 La course du temps

Dans l'imaginaire commun, la figure de la route illustre on ne peut mieux l'idéalité de la flèche du temps. Son tracé longiligne et sa vocation directionnelle symbolisent de belle façon le temps linéaire : la route telle une flèche semble tout entière tendue vers un futur forcément neuf. Elle transforme l'avenir en aventure, pourrait-on dire, de même que le temps linéaire fonce droit devant lui. Chaque jour que le temps linéaire fabrique est un jour nouveau, et de ce pas fait place à une part d'invention. Le projet de prendre la route renvoie ainsi non plus à la perspective d'un temps qui assure la permanence du monde, mais plutôt à la possibilité que les choses puissent « devenir » c'est-à-dire connaître des changements ou des transformations, parfois même irréversibles. Ainsi, la représentation de l'automobile avalant

<sup>44</sup> Sophie Calle citée dans Christine Macel, *Sophie Calle. M'as-tu vue, op. cit.*, p. 325.

le bitume incarne assez aisément le temps qui file, mais plus encore elle appelle à la transitivité du verbe « traverser », lequel nous conduit nécessairement quelque part; et c'est là précisément qu'une trame se dessine.

Le point de départ du film est explicite : la relation entre Greg Shephard et Sophie Calle est au point mort. Sophie Calle, qui assure la narration du préambule, fait état de la succession des rendez-vous ratés à l'origine de leur relation amoureuse. Or, l'amorce du projet de film se décline sous les mêmes auspices :

A year later, I'm in New York again. This time to cross America with him and make a video along the way. The plan is to drive his old Cadillac to California where I will teach for a semester. We were to leave January 1st, a few days after my arrival. But instead of meeting me at the airport, I found him asleep in his apartment he hadn't left for a week. Nothing had been done. The car was not ready, the camera not purchased. He had lost his driving licence, not said goodbye to his friends, not cleaning the trunk, any excuse would do. I knew he didn't want to leave anymore, but, to protect my trip, I organised everything. Even if it is going to be a disaster, we'll go. At least far enough to bury Hervé by the sea. I didn't want to wait in Paris for him to die, choosing to take this trip was my way of believing Hervé would live. He died while I was in the plane, Friday 27th December. I wasn't with him and I won't be with him next Friday for his funeral. If we canceled this trip, it would be a double failure. That's why we must go.

Ils finiront par partir le 3 janvier 1992 à 2 heures du matin. Le voyage s'effectue donc, désespérément. Les manœuvres déployées par Sophie Calle pour initier le mouvement répondent à la nécessité de sauver son histoire de l'inertie dans laquelle, manifestement, elle s'embourbe. Elle semble refuser la fixité, plus particulièrement la passivité de la posture de témoin de cette double agonie à laquelle les circonstances la mènent : l'irréversible échec de sa relation, doublé de son absence auprès de son ami décédé. L'idée du mouvement recèle déjà quelque chose de séduisant, semble-t-elle se dire. Comme le dit Martine Delvaux dans son analyse du film, le voyage devient dans l'esprit de l'artiste « l'occasion de voir s'ils peuvent encore s'aimer<sup>45</sup>. » Il permet surtout d'ouvrir la situation perçue comme close et

<sup>45</sup> Martine Delvaux, « Sophie Calle : No Sex », *Contemporary French and Francophone*



agonisante en lui accordant un supplément de durée, différant du même coup l'inéluctable agonie. Si le *kaïros* se définit comme l'aptitude à saisir l'occasion opportune, autrement dit comme « un temps agi » où une action efficace peut changer le cours des choses, il en va autrement pour « l'occasion de voir » dont il est question ici. C'est pourquoi nous emprunterons seulement au *kaïros* l'impulsion de l'action qui secoue une situation donnée de manière à insuffler au cours des choses la perspective d'un devenir, sans retenir la dimension stratégique de l'action, voire la ruse, qui d'ordinaire s'y rattache.

Encore une fois, le projet *Double Blind* se présente comme une mise en acte, mais Sophie Calle n'agit plus ici en sujet souverain. Elle ne dispose plus des brides d'un temps sur mesure dont elle organise soigneusement le déroulement, à l'écart de sa propre trame temporelle. L'enjeu n'est plus de remplir l'espace du temps présent, mais de dessiner et de suivre le fil d'un horizon possible et espéré. L'impulsion du voyage se confond ainsi avec la force de « l'intentionnalité opérante<sup>46</sup> » de l'artiste devant l'immutabilité de Greg. Autrement dit, c'est la « ligne intentionnelle », symbolisée par le mariage fantasmé, qui apparaît comme primordiale et directrice plus encore que le tracé d'un itinéraire approximatif les conduisant jusqu'en Californie. Le voyage contient des possibles, et en ce sens l'élan des préparatifs dont semble être animée Sophie Calle dérive des promesses multiformes qu'il convoque. Dans sa précipitation, elle semble mettre un peu de la grandeur de l'avenir dans le présent et installer du même coup une temporalité en mouvement. L'expérience du temps vécu dans *Double Blind* appelle à plusieurs égards une conception du temps comme *ek-stase*, en ce sens où le temps tel qu'il est vécu s'articule essentiellement en dehors du temps présent et procède ultimement d'un étirement, d'un arrachement à soi, c'est-à-dire qu'il procède de « la

---

*Studies*, vol. 10, no 4, décembre 2006, p. 429.

<sup>46</sup> Les concepts « d'intentionnalité opérante » et de « ligne intentionnelle » appartiennent à la pensée phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 490.

projection de notre être vers ce qui n'est pas encore<sup>47</sup>. » L'idée de l'avenir sert ici de point d'allumage :

Ce qui fait de l'espérance un plaisir si intense, c'est que l'avenir, dont nous disposons à notre gré, nous apparaît en même temps sous une multitude de formes, également souriantes, également possibles. Même si la plus désirée d'entre elles se réalise, il faudra faire le sacrifice des autres, et nous aurons beaucoup perdu. L'idée de l'avenir, grosse d'une infinité de possibles, est donc plus féconde que l'avenir lui-même, et c'est pourquoi l'on trouve plus de charme à l'espérance qu'à la possession, au rêve qu'à la réalité.<sup>48</sup>

Or, avant même que la Cadillac n'ait démarré, on voit déjà poindre sur la ligne temporelle qui s'étire devant eux toute la tension d'un avenir que l'amoureuse espère différent. Dès les premiers instants, en effet, le temps vécu par Sophie Calle paraît s'alourdir. Le temps opératoire de l'action des préparatifs cède le pas à un temps existentiel, à une temporalité passive, pourrait-on dire : l'instigatrice du projet ne maîtrise plus rien, elle semble désormais « subir » l'écoulement du temps présent, qui n'aura de cesse d'être évalué sous sa loupe scrutatrice. Sa lunette ne cadre désormais rien d'autre que l'immédiateté du comportement de Greg.

Supporté par un dispositif qui confine à l'isolement dans l'espace réduit d'un même habitacle automobile, le début du film nous fait effectivement voir la mesure de l'opacité qui s'est immiscée entre eux et du même coup la précarité de l'aventure. Repliée sur elle-même, Sophie Calle s'interroge : « Bon, lequel de nous deux parlera le premier? Est-ce qu'il me ramène à New York? Est-ce déjà la fin? » Le présent vécu n'est alors que négativité, miné qu'il est par une fin possible. Son attention est toute entière rivée sur l'imminence d'un signe, l'imminence de ce qui pourrait menacer la suite des choses, rompre le fil, bref, briser

---

<sup>47</sup> François Chenet, *Le temps. Temps cosmique, temps vécu*, Paris, Armand Collin, Coll. « U », 2000, p. 90.

<sup>48</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1982 [1927], p. 7.

irrémédiablement la ligne. Par cette attitude « d'expectative passionnée<sup>49</sup> », autrement dit par « cette attente passive mais tendue », le présent semble s'épaissir du poids de l'inquiétude. Ainsi, la perspective s'est modifiée : la longueur de champ s'est rétrécie et par le fait même sa vue sur les choses s'embrouille. Le futur ne tient plus puisque le présent tend à défaillir.

En fait, dès les premières heures du périple, Sophie Calle se pose en interprète. Elle observe, sonde et questionne intérieurement les faits et gestes de l'homme assis à ses côtés. Elle cherche ainsi à savoir quelque chose. Nous sommes tentés de croire que la précipitation avec laquelle elle donne à leur relation ce supplément de durée révèle la force et la nécessité d'une quête. Dans sa précipitation même, Sophie Calle recherche avant tout « la vérité », au sens où l'entend Gilles Deleuze dans son livre sur Proust, la vérité qui « se trahit à des signes involontaires », et donc qui « n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, mais le résultat d'une violence dans la pensée<sup>50</sup> ». Autrement dit, ce n'est que sous la forme d'une « contrainte » et sous l'empire du hasard, c'est-à-dire d'une rencontre fortuite avec les premiers indices, que naissent véritablement l'impulsion et la profondeur de la quête. À peine débarquée à New York, Sophie Calle est effectivement soumise à de multiples signes d'abandon. Greg est l'ombre de lui-même; rien n'a été fait. Elle le retrouve chez lui après une semaine « d'absence », au terme d'une déroute on ne sait sous quels cieux. Ainsi, la précipitation de l'amoureuse répond non seulement au désir de dissoudre l'opacité entre eux, elle obéit surtout à la violente nécessité de trouver le sens primordial du désaveu de Greg et, de là, percer l'étoffe de son désamour. Deleuze rappelle que « [c]hercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer, expliquer », mais que cette « explication » se confond souvent avec le développement du signe en lui-même. C'est pourquoi [...] la vérité [est] toujours vérité du

<sup>49</sup> Au plan plus large de la phénoménologie de « l'attente empirique », François Chenet distingue *l'imminence* de *l'urgence*. Alors que l'imminence relève d'une passivité tendue, « dans l'urgence domine le courage, qui est la vertu de l'action et le pouvoir de faire face en allant au devant du futur ». François Chenet, *op. cit.*, p. 90.

<sup>50</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Perspectives critiques », 1983, p. 24.



temps<sup>51</sup> ». En ce sens, on peut penser que l'équipée américaine initiée par Calle est le temps alloué au « développement du signe », c'est-à-dire le temps qu'elle donne à l'explication du comportement de Greg pour advenir.

### *1.2.2 La multiplication des durées*

On constate que du point de vue du temps strictement subjectif, plusieurs axes temporels se dessinent et s'enlacent, s'appellent et se nourrissent, tout en s'opposant foncièrement. Sophie Calle, à l'origine, comptait « utiliser » le temps pour déjouer la fixité des choses, en étirant la durée d'une relation qui, dès le départ, ne tenait presque plus. Dans cette optique, tous ces kilomètres étalés devant eux étaient autant de promesses d'un avenir pouvant « réparer » l'état du lien, lesquels s'additionnaient les uns aux autres en un temps « gagné ». Cependant, la modalité affective de l'amoureuse change une fois qu'ils s'engagent sur la route : l'élan tombe et elle semble désormais « se défendre » du temps qui est là à sa disposition. Elle ne paraît déjà plus partie prenante de l'aventure, si aventure il y a. Elle est prise dans l'étau d'un présent stérile, un présent traqué par sa néantisation prochaine, lequel se résout en un enfillement de séquences qui ne sont que répétition de l'irréversible issue de la perte : « J'aurais dû garder les clés, s'il ne revenait pas... » Rien ne se passe, en effet, et le temps n'est qu'érosion : c'est-à-dire qu'il transforme la présence en absence. L'amoureuse ne voit que ce que le présent n'est pas : absence d'amour, de désir, absence de complicité et de lien, absence de sa présence à lui. Sa caméra reçoit sa plainte et ses interrogations : « Le plus drôle, c'est qu'il joue au solitaire... est-ce un emblème du voyage? », « Ses premiers mots tendres. Seulement, ils sont pour sa voiture. », « Je n'ai jamais eu de chance question lettres d'amour. », « Pourquoi s'être arrêtés ici? Les promenades sur la plage, c'est pour les amoureux. » Les uns après les autres, les instants à ce moment du parcours semblent s'objecter au « temps voulu » qui lui permettait par sa seule force de détermination de contenir et de transcender les aléas du temps. Dès lors, l'aventure se disloque puisque le

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 25.

possible n'est plus la mesure du présent. Et le temps s'alourdit de tout ce qui ne coïncide pas avec le temps voulu.

### 1.2.3 *L'expérience morcelée du monde*

Le présent ainsi désolidarisé du « possible » que contenait l'avenir, du fait que l'*intentio* et l'expérience vécue ne coïncident plus, Sophie Calle peine désormais à s'orienter dans le temps qui lui est offert et se trouve alors « en proie à une durée amorphe », pour employer les mots de Chenet<sup>52</sup>. Nous pouvons penser qu'elle se voit soumise à ce moment du périple à une expérience de dispersion, voire de dépossession temporelle. Sa défection laisse place à un temps vécu comme une suite d'instantanés hétérogènes, suivant désormais ce qu'il reste d'une trame essentiellement morcelée. Malgré la grande proximité des corps, Greg lui apparaît à quelques reprises comme un étranger : « Il pleure là-dessus, mais où est-ce qu'il va donc chercher ses émotions? Ça c'est un mystère... » Les instants se délient, surgissent çà et là sans conscience fédératrice procédant à leur intégration. La façon dont Sophie Calle relate la rencontre impromptue avec « l'artiste-animalier » qui les sauvera de la panne d'essence et chez qui ils passeront quelques heures est patente de sa démission affective : les phrases tombent les unes à la suite des autres, sans lien, construisant un portrait hachuré de l'homme et du temps partagé en sa demeure : « We learned he won seven prizes in freestyle, played piano at 4 with the nuns, had the same boyfriend for ten years... » Le temps n'est alors que vaine succession hétérogène, sans unité aucune.

La Cadillac et ses multiples caprices mécaniques, en brisant chaque fois le mouvement, participent du même schéma de succession hasardeuse et désarticulée. La lecture que Sophie Calle donne de ces nombreux arrêts traduit les méandres d'une conscience distancée imperméable à l'instant, à tout le moins désinvestie de ce que charrie avec lui le cours des choses. Les personnages anonymes s'additionnent : mécaniciens, serveuses de restaurant et autres élus du hasard défilent sans que Sophie Calle s'adonne véritablement à leur rencontre.

---

<sup>52</sup> François Chenet, *Le temps. Temps cosmique, temps vécu, op. cit.*, p. 174.

Les lieux traversés forment de la même façon l'arrière-scène indifférenciée du spectacle désolant du présent. Sophie Calle semble dès lors faire l'expérience d'un présent perpétuel<sup>53</sup> et revêche. Chacun des lieux renvoie par son caractère interchangeable à son statut de lieu de transit, sans qu'il n'engage pour la conscience de réelle transition pour autant. Revers de l'expérience temporelle ou plus simplement stagnation, « [l]e temps est au minimum ce par quoi les choses persistent à être présentes », rappelle Étienne Klein<sup>54</sup>. Or, dans de telles circonstances, la conscience, anémique, se dérobe à elle-même :

Où ne s'exerce pas le dynamisme du devenir, où on ne sent pas l'exubérance de la négativité et l'imminence de la novation, on comprend que la conscience s'éprouve comme anesthésiée, anémiée, privée d'elle-même. Il n'y a donc pour elle infinité, éternité ni plénitude qui vaille.<sup>55</sup>

#### 1.2.4 L'expérience (répétée) du néant

Plus encore, le temps cosmique, infatigable métronome, impose sa mesure par le marquage régulier des jours et des nuits. Et c'est là, au détour de la nuit, que le temps reflue sans doute avec le plus de force et qu'il laisse voir après le ressac la béance de l'absence, absence qui d'ailleurs structure de l'intérieur toute l'aventure américaine<sup>56</sup>. Au terme de chaque nuit d'hôtel, montrant le lit défait par un arrêt sur image, Sophie Calle fait retentir sa formule elliptique « No sex last night », le « no » inaugural saturant chaque fois le sens de la phrase de toute la charge affective qu'il contient. Ainsi, au petit matin, l'acuité de

<sup>53</sup> Selon Marc Augé, « [l]'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude ». Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Librairie du XXe siècle », 1992, p. 130-131.

<sup>54</sup> Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, op. cit., p. 48.

<sup>55</sup> Nicolas Grimaldi, *Bref traité du désenchantement*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Biblio essai », 1998, p. 25-26.

<sup>56</sup> L'absence, selon les dires de Sophie Calle, est le motif par excellence au cœur de son œuvre. Plusieurs critiques ont souligné cette caractéristique, entre autres Magali Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : Les mises en scène du moi et de l'absence » dans Maïté Snauwaert et Bertrand Gervais (dir.), *Intermédialités. Filer (Sophie Calle)*, no 7, printemps 2006, p. 139-150.

l'amoureuse paraît-elle culminer, puisque le temps est venu de l'épreuve crue du réel sans négociations possibles. D'un ton neutre, elle scelle par cette parole le vide de chacune des nuits passées aux côtés de Greg. Le constat surgit chaque fois avec le tranchant d'un verdict indiscutable, coupant court à tout épanchement. Le sort de la nuit étant jeté, une autre journée peut alors commencer, semble-t-elle se dire.

Dans ses premières occurrences, la phrase formule la blessure ressentie, qui devient aussitôt une tache au calendrier de l'amour, mais surtout elle offre une saisie diagnostique, si l'on veut, au temps laissé à lui-même, abandonné qu'il est à son flot indocile et informe. C'est que l'amoureuse subit, faut-il le rappeler, les affres d'un temps qui ne lui appartient plus, ne prenant désormais plus part à l'organisation de la durée. Cette phrase-synthèse, jour après jour formulée, fut-elle la dénomination stricte d'un segment vide, révèle selon nous une conscience aiguë de la durée, en ce sens même où une durée, par définition, est pourvue d'un terme, c'est-à-dire d'une borne au-delà de laquelle la durée offerte ne sera plus. Or, de par sa nature fuyante et comptée, le temps ici devient clairement échéancier. Tous ces jours marqués par le vide sexuel se transforment en un temps irrémédiablement « perdu », lequel ne pourra d'aucune façon être repris. L'espace des possibles s'amenuise comme peau de chagrin. S'il s'agit là de l'expérience intime d'une forme de néant dont parle Bachelard — « [Le néant] est en nous-mêmes, éparpillé le long de notre durée, brisant à chaque instant notre amour, notre foi, notre pensée.<sup>57</sup> » —, Sophie Calle fait de cette portion de néant une clé et de son énonciation un centre décisif. Elle choisit de lui donner l'aspect régulateur d'une ponctuation, elle fait par cette pratique monotone exister le non-événement, trop présent alors à sa conscience pour être tu. En le circonscrivant ainsi, elle pense sans doute se prémunir du péril que le néant se fasse de plus en plus invasif en elle. Tout au long de l'aventure, le néant de Sophie Calle emprunte une forme précise et unique, c'est le non-désir de Greg : « He said, failure was a too dramatic word. That being sincere with me was not a failure and I said not

---

<sup>57</sup> Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 29.



being desired was. » Elle paraît de toute évidence enfermée dans cette absence, recluse dans la répétition du même.

En filigrane, sur la ligne hachurée du temps, s'élabore la difficile trajectoire de l'apprentissage des signes du désamour de Greg. Deleuze précise que « [l]e signe implique en soi l'hétérogénéité comme rapport<sup>58</sup> »; en ce sens l'épreuve du désir absent, nous l'avons vu, constitue pour l'amoureuse « l'ultime signe », redouté entre tous, de la distance qui les sépare. Seule la répétition de la scène du « No sex last night » parviendra peu à peu à émousser la violence de la charge affective originaire et réussira à rivaliser avec la force du possible qui régnait dans l'élan des débuts, mais qui progressivement s'épuise au fur et à mesure que la durée du parcours s'amenuise. De fait, au cœur du film, le « No sex » paraît de moins en moins craint et de plus en plus attendu. Et bien que la répétition du même soit le plus souvent contraire à une avancée, le martèlement du « No sex » recèle ici une valeur pédagogique, pourrait-on dire, qui permet la difficile assimilation d'un état de fait : la répétition participe de la systématisation de « l'enseignement » à l'ensemble des occasions de vérification. La répétition du même segment vécu annihile certainement la part de contingence contenue dans l'expérience du monde et fonde pour ainsi dire la fatalité de la preuve; la répétition ici, pensons-nous enfin, authentifie le réel. En somme, si la synthèse semblait se refuser à Sophie Calle à l'aube de l'aventure, celle-ci ne peut désormais s'y soustraire.

#### 1.2.5 Conduites de la continuité

Devant l'inconsistance du présent, Sophie Calle ne paraît pas tout à fait résignée à n'en éprouver que l'indigence et la précarité. Rompue qu'elle est à revivre le scénario du manque, elle prend parti de lui donner en quelque sorte une forme. La répétition invariable du « No sex », en organisant les intensités, rythme le temps vécu, puisqu'il s'agit bel et bien « d'organiser » l'état intime des lieux particulièrement épars. En ces termes, « [i]l y a une

---

<sup>58</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 32.

conduite de continuité qui souligne assez la discontinuité effective<sup>59</sup> », nous dit Bachelard. Le constat matinal, toujours réitéré, en arrive ni plus ni moins à structurer l'aventure. L'anticipation des premières nuits se voit chaque fois confirmée, et ainsi de suite. L'établissement d'un rythme comme stratégie d'adaptation permet l'économie de l'affect, et en bout de course, offre la consolation – sans aucun doute partielle – d'une certaine forme de régularité, laquelle participe, enfin, à la sensation de dominer la situation. En somme, Sophie Calle fait de cette fracture répétée un moment attendu, un relief régulier duquel surgira, ultimement, une continuité, si ce n'est la continuité de son moi. Ce n'est qu'à partir de cette continuité fabriquée que l'imprévisible pourra avoir un certain attrait.

Le premier véritable « dialogue » qui inaugure l'aventure filmique, Sophie Calle l'entame avec son ami Hervé, disparu à ce jour, à qui elle s'adresse au moment même où ses cendres sont dispersées au large de l'Île d'Elbe, et pour qui elle bricole, avec quelques fleurs et une photo, une cérémonie d'adieu.

[Sophie, *voix off*] : Suis-je en retard? T'ont-ils déjà enterré? Hier, au moment de la levée du corps, je me suis sentie si isolée... Au moment même où ils t'emmenaient, j'ai composé ton numéro de téléphone dans l'espoir d'entendre encore une fois ta voix. Tu as parlé.

[Répondeur] : Merci de me laisser un message.

[Sophie, *voix off*] : Je n'ai pas pu raccrocher, je t'ai laissé un message. Tu aimais les pivoines. Je n'ai pas pu en trouver et je ne sais pas pourquoi cette photo de Sainte-Sarah. Je me souviens du jour où tu t'es baigné dans l'eau de mon bain à Kyoto. Tu m'as dit que c'était l'expérience la plus érotique que tu n'aies jamais eu avec une femme. Je me suis toujours demandé si c'était vrai. Je n'arrive pas à me souvenir des derniers mots que tu m'as dits, sur le palier, devant chez toi la dernière fois. Au revoir Hervé.

L'empressement qui anime à cet instant Sophie Calle vise avant tout l'illusion de la simultanéité des actions qui se déroulent outre-Atlantique et celles dédiées à son ami depuis

---

<sup>59</sup> Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 15.



l'endroit où elle et Greg se trouvent. On sait alors que le décalage émotif et temporel entre Greg et Sophie est au plus fort; en conséquence, on voit déjà poindre une logique de compensation affective où la mémoire pallie les aspérités du réel qui s'offre à elle. Le recours à la mémoire, au passé, à ce qui est là par nécessité, vient sans doute conjurer l'insistante sensation que son rapport au présent s'étirole.

Lors du premier dimanche du calendrier depuis la mort de son ami, Sophie Calle évoque son souvenir et les habitudes qui soudaient depuis quelque temps leur lien.

[Sophie, *voix off*] : Le dimanche soir, c'était le soir d'Hervé, il venait chez moi à 7 heures et je lui servais une soupe de légumes l'hiver et un gaspacho l'été. Les deux seules choses que je sais faire. Je ne dois pas laisser ma mémoire le trahir. Je pourrais garder son numéro de téléphone dans mon carnet, ses photos sur le mur, un de ses livres toujours ouvert sur la table de nuit, je pourrais porter les colliers africains et les bijoux porte-malheur qu'il m'a donnés, et chaque dimanche soir à 7 heures...

Si la figure de son ami disparu, tel un thème fort qui traverse le film, évoque l'ultime fin, celle causée par la mort qui guette n'importe quel lien, elle se superpose inévitablement à l'état de manque que vit alors Sophie Calle. La matérialité du souvenir évoqué ici de même que la continuité que rappellent leurs rencontres ritualisées lui permettent néanmoins de se soustraire, un temps, à la sensation de dérive qui menace sa liaison avec Greg. Par le biais de la mémoire, elle se retranche en quelque sorte de la temporalité objective des choses et des événements. Derrida ajoute à la réflexion que « nous paraissions voués à la mémoire dès lors que plus rien ne semble pouvoir nous venir, n'est à venir ou à venir, de l'autre au présent<sup>60</sup> ». Enfin, le souvenir, comme un refuge, résiste à l'étiollement du présent, offre à l'amante démunie la consolation d'une continuité.

#### 1.2.6 L'instant d'arrimage

Chacun reclus derrière sa caméra, l'opacité relationnelle persiste. Seules les indications

---

<sup>60</sup> Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 52.

temporelles et les images des paysages qui défilent nous font croire au mouvement, alors que ce qui est donné à voir entre eux, c'est l'immobilité et la répétition du même. Une des rares fois derrière le volant, alors que tout paraît verrouillé, piégé, Sophie Calle y va d'une vaine tentative pour contrôler Greg : « Accélérer, ralentir, qu'est-ce que je peux faire d'autre pour qu'il cesse d'écrire? » Rien n'y fait, le décalage subsiste.

Une brèche s'entrouvre seulement lorsque Sophie insiste pour que leur itinéraire passe par l'Oklahoma, les lieux de l'enfance de Greg, ce qui aura pour effet de le forcer à sortir des conversations stériles concernant les bris mécaniques et les négociations quotidiennes et de l'inciter surtout à recomposer en quelque sorte son identité. C'est ainsi que sur le fond d'un passé déterminé et clos, il revisite quelques « lieux » objectifs qui l'ont construit :

[Greg] : [...] And I remember living in a house and telling all the kids in school that I lived in the house next door...

[Sophie] : Why did you say you lived in the house next door?

[Greg] : It was a nicer house and I told the kids... but then I couldn't have any kids over, it was really weird... because of you I'm going to the place where all this stuff started... But I remember walking into... my mother was away... I remember walking into my parents's bedroom, the babysitter was in bed with my father...

[Sophie] : The babysitter was in bed with your father?

[Greg] : Yeah. The one that taught me how to kiss. It was so... shocking. I just sort of left and pretended like it never happened.

Tel un hiatus dans le flot discontinu de conversations aléatoires, ce détour intime de Greg vers son passé pourtant révolu, procédant d'une forme de saisie de soi ou de récapitulation signifiante de sa trame temporelle, aura pour conséquence de briser d'une certaine façon le statu quo dans lequel ils se trouvent, duquel suivra une tentative d'arrimage de leur road movie respectif, vécu jusque là en vase clos. Quoique cachée derrière sa caméra, Sophie Calle sort néanmoins de sa garde protégée, faite comme nous l'avons vu d'une longue suite de réactions chuchotées et distancées, et ouvre un vrai dialogue :

[Sophie] : Well, you know, it's just a way of behaving with me, I would like to ask you something. Obviously, yesterday, when we were in that parking and you were very angry and all this you know, I knew when you left, ten minutes, I am not completely stupid, when you leave ten minutes and you say it was always busy, I know it's because... you go to call New York, I'm... It's an intuition but I know it's right, so the result is first that I know you are hiding it to me, so the idea of lying and it's a very ugly place for me to wait, it's cold, depressing, so if you were like calling from another place when we are having lunch or dinner, first, maybe I wouldn't like you call, but I wouldn't... there I didn't like you calling, then I didn't like waiting in the cold in that ugly place and then I didn't like the idea of the obvious lie, so if you were calling just saying to me, I would have at least two things off, I wouldn't wait in the cold place in the car and I would not have the feeling that you are hiding it to me, so maybe I would not like but it would be less things that I did not like.

L'épisode marque une forme de rupture de ton, un changement de temps si l'on peut dire, par l'attention engagée dans le présent de l'action qu'il traduit, sinon par la densité de l'instant révélé qui ne manque pas de contraster avec la texture des échanges aussi passifs que désinvestis qui compose le film. Si l'échange-vérité laisse voir une percée vers un rapport plus franc, en favorisant un registre davantage négocié que commenté, les effets véritables seront somme toute partiels et mitigés. Il n'y aura pas de véritable renversement. Néanmoins, dans la foulée, la question sexuelle<sup>61</sup>, qui jusque là envahissait l'espace d'un épais silence, sera abordée avec légèreté, ce qui aura pour effet de faire tomber quelque peu la tension.

Bien que le canal ait été ainsi désencombré, le mariage à Las Vegas nous apparaît malgré tout comme un « accident » sur la ligne temporelle, répondant davantage à la séduction d'une forme de contingence, comme on embrasse un possible parmi d'autres, qu'obéissant à un principe de causalité, en étant par exemple l'inéluctable conséquence d'un ordre logique strict. Ce que l'on peut assurément dire toutefois au terme de l'aventure, c'est que le temps a exhibé sa course : des kilomètres ont été parcourus, une durée se termine,

<sup>61</sup> Nous pensons à l'épisode où Greg raconte son rêve : « Well I've dreamed about three different women and slept with three different women. Two of them I've never seen before. » À celui-ci s'ajoute l'anecdote où Sophie Calle mange du chocolat en avouant à Greg n'avoir aucune mémoire après coup de la taille du pénis de ses amants : « I never know if it's big or small. »

ayant engrangé dans son sillage un film et un mariage; le temps aurait ainsi réussi à « produire » quelque chose. À la lumière de ces constatations, s'il faut évaluer la trame de *Double Blind* à l'aune de l'intentionnalité formulée au départ, on peut dire en fin de compte qu'elle fut comblée de son fruit le plus exquis, les deux protagonistes ayant trouvé leur « profit », c'est sans compter ce qui échappait tout ce temps au cadre de l'intentionnalité et qui a modifié de façon irréversible le regard sur l'objet de ces désirs.

### 1.3 Rupture et mesure : Douleur exquise

Le livre *Douleur exquise* relate l'histoire d'une rupture amoureuse vécue par Sophie Calle en 1985. Plus précisément encore, la rupture y est le fondement à la fois formel et thématique. La trame du récit est découpée en trois temps nets respectant une représentation linéaire du temps. Il y a le temps 1, qui est celui du compte à rebours de l'attente des retrouvailles, nommé « Avant la douleur », puis celui de la journée fatale ou de « Douleur exquise » qui est le temps 2, enfin, celui du compte à rebours de la convalescence amoureuse, c'est-à-dire « Après la douleur » qui constitue le temps 3. D'ailleurs, la mise en contexte parle d'elle-même :

En 1984, le ministère des Affaires étrangères m'a accordé une bourse d'études de trois mois au Japon. Je suis partie le 25 octobre sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable.<sup>62</sup>

Elle apprend la séparation le 25 janvier 1985, au téléphone, dans la chambre 261 de l'Hôtel Impérial à New Delhi où elle devait retrouver son amoureux demeuré, lui, en France le temps de son séjour nippon.

De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus

<sup>62</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 13.

souffert? » Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : en trois mois j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard.<sup>63</sup>

Encore une fois, les détails factuels de temps et de lieu de l'aventure callienne, de même que la ligne intentionnelle et la « méthode » choisie nous sont révélés dès l'amorce; le projet semble à vrai dire tout entier contenu dans ces quelques lignes inaugurales. Sophie Calle, quinze ans plus tard, nous raconte les deux pans de cette histoire vécue et désormais révolue. Cette fois, le terme de la séquence temporelle y est donné d'emblée puisque la découpe narrative s'effectue dans l'après-coup. De façon plus patente encore que dans les projets précédents, l'expérience du temps vécue telle qu'elle est présentée ici est soumise à la conscience artistique qui organise le réel. Or, même s'il s'agit ici de la saisie d'une expérience que l'on pourrait qualifier de « composée », en ce sens où elle se pose comme le fruit de la mémoire et de l'oubli, comme un travail de recomposition et d'esthétisation, nous sommes à même de révéler la structure fondamentale qui conditionne l'aventure temporelle, de dégager, enfin, les points de tension qui essaient le vécu de l'artiste.

Dans *Douleur exquise*, Sophie Calle nous convie à un autre exercice de la durée, donnant au temps, encore une fois, figure humaine dans la mesure où l'appréhension qu'elle en fait est irrémédiablement soumise au prisme de la variabilité des états de conscience, c'est-à-dire que l'appréciation de la durée est à la remorque des couleurs affectives qui contaminent, voire distordent l'expérience temporelle. Le temps comme réalité psychologique s'affranchit alors de son ordre strictement linéaire et régulier et se vêt d'une texture malléable, et par le fait même nous fait voir le complexe tempo du temps humain.

---

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 202-203.



### 1.3.1 L'attente : indifférenciation du présent<sup>64</sup>

Tel un second préambule, la présentation de l'itinéraire du voyage et des motifs à son origine, convoque une rhétorique gestionnaire et révèle du même coup les préceptes d'une économie temporelle sous-jacente, où se cache une certaine volonté de rentabiliser le temps. Sur l'échiquier des possibles, le temps peut donc changer la cadence de sa course, se tendre ou s'étendre, se faire pauvre ou profitable pour la conscience qui le gouverne et l'aménage.

On m'avait accordé une bourse d'études d'une durée de trois mois, à New York. Seulement, je suis paresseuse. Par avance je me sentais coupable. J'avais des habitudes nonchalantes dans cette ville. Je redoutais ma désinvolture. Comment être certaine de vivre une expérience singulière, tirer profit de ce voyage? J'ai préféré me rendre là où précisément je n'avais pas envie d'aller. Non par masochisme. Mais pour que ce périple influence de façon plus tangible ma vie. J'ai choisi le Japon. Une fois cette destination acceptée, j'ai regretté : c'est long trois mois. Afin d'écourter mon séjour sur place, j'ai opté pour un voyage lent. En train. Paris-Moscou, puis le Transsibérien qui parcourt la Russie et le Transmandchourien, la Mongolie, avant de faire halte à Pékin. Des trains locaux pour la traversée de la Chine avec escales à Shangai et Canton. Ensuite Hong-Kong. Et finalement l'avion pour Tokyo. Il restera deux mois à passer au Japon, mais je gagnais trois semaines.<sup>65</sup>

L'artiste à l'heure des choix opte en bout de course pour la lenteur, en dehors d'un terreau connu et du piège de la nonchalance et de la culpabilité; elle préfère le mouvement lent assorti de quelques pauses à un itinéraire expéditif ou à une posture stationnaire. Qui plus est, c'est la quête de l'expérience singulière qui gouverne ses choix. La trajectoire à laquelle elle se soumet fait figure de stratagème pour déjouer une « durée » qu'elle doit de toute façon traverser. Principale ruse : elle troque la « sédentarité » d'un plus long séjour nippon avec le parti pris de la mobilité. Pareil au défilement des dormeurs qui assurait le passage tangible du temps, la traversée de l'espace et des paysages donne sans doute au temps la consolation

<sup>64</sup> Le sous-titre est directement inspiré de l'ouvrage de Grimaldi. Nicolas Grimaldi, *Bref traité du désenchantement*, op. cit., p. 73.

<sup>65</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, op. cit., p. 16.



d'une matérialité qui, concrètement, défile sous ses yeux. Cette manœuvre de spatialisation – ou de substantialisation du temps – confère des repères objectifs à la durée, lesquels contribuent à « occuper » l'intervalle creux de l'étendue irréductible qui s'étale de tout son long devant elle. C'est que ces trois « longs » mois se déclineront sous l'enseigne de l'attente, l'attente avant de retrouver l'homme qu'elle quitte temporairement.

Emblématique de la nature de l'expérience à venir, la configuration du départ de la voyageuse semble, rétrospectivement du moins, annoncer ce qui se prépare pour elle : « 25 octobre 1984. Buffet de la gare du Nord. Régis, Annette et ma mère m'accompagnent. *Lui*, il n'a pas souhaité venir, il n'aime pas les départs. À dix-sept heures dix, ma mère m'a fait ses ultimes recommandations : "Sois prudente, sage, circonspecte et pas *promiscuitive*." Annette et Régis ont longuement agité la main. Je me suis mise à pleurer<sup>66</sup>. » Le départ se révèle certainement comme une rupture dans le cours ordinaire des jours, petite mise à mort symbolique défiant le réel. Le départ n'existe en fait qu'avec l'idée du retour, notions jumelles soudées l'une à l'autre en une même équation. Dans le sillon du thème de la rupture, le temps 1 « Avant la douleur » nous plonge au cœur de l'expérience temporelle fondatrice, celle du temps comme expérience de l'absence.

Le temps n'existe [...] que par la manière dont s'affecte ma conscience. Lorsque c'est sur le mode du souvenir, elle s'affecte du passé comme d'une réalité; et lorsque c'est sur le mode de l'attente, elle se réfère à l'avenir comme à une réalité qu'elle redoute ou espère. Alors qu'il n'y a sensation que du présent, c'est cette paradoxale *sensation de l'absence* que nous appellerions notre expérience du temps.<sup>67</sup>

« L'attente nous délie de l'instant », précise encore Grimaldi; « elle déréalise le

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 14. C'est Calle qui souligne.

<sup>67</sup> Nicolas Grimaldi, *Bref traité du désenchantement*, *op. cit.*, p. 41. C'est Grimaldi qui souligne.

présent<sup>68</sup> », c'est dire, enfin, que dans l'expérience de l'attente, le présent est déserté par la conscience qui est alors attachée à ce qui la remplit et qui pourtant n'est pas encore. La conscience se trouve en quelque sorte suspendue, mais unifiée par cette tension intérieure, vers ce qui manque à se produire. À l'heure du départ, Sophie Calle est confrontée à la vacuité de ce pur intervalle sans lui, à ce devenir sans figure à ses yeux. Entre le départ et les retrouvailles, il n'y aura en fait que cela, du temps : « Lorsque nous attendons un évènement avec tant d'impatience que rien nous importe de ce qui nous en sépare, rappelle Grimaldi, c'est alors que nous sentons la compacité du temps, sa réalité incompressible, la dense épaisseur de sa durée<sup>69</sup>. » Or, nous l'avons compris, la réalité incompressible qui se pose devant Sophie Calle gît tel un bloc dont elle ne peut changer ou abolir la matière.

En somme, dans la première partie de *Douleur exquise*, Sophie Calle fait face encore une fois à un intervalle de temps préalablement délimité (trois mois) mais redouté; il l'est d'autant plus qu'il est cette fois-ci vacant. Alors que l'expérience temporelle vécue dans *Les Dormeurs* laissait place à un présent saturé par la présence successive de ses invités, où l'ordre et la cadence des choses étaient établis, ici elle se voit condamnée à négocier le passage du temps en lui-même, à sentir la pulsation de sa propre trame temporelle, dont elle ne peut changer le cours, et où l'autre, l'aimé, est absent. Contrairement aussi à la durée profondément souhaitée dans *Double Blind* qui s'ouvrait à elle comme une perspective potentiellement dynamique, dominée par une pulsion pouvant toujours infléchir l'instant à ses propres desseins, elle s'apprête cette fois à vivre l'expérience d'un pur délai.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 20.

### 1.3.2 Le drame de l'impossession<sup>70</sup>

Emmêlée aux gestes rituels des au revoirs, Sophie Calle, on l'a vu, ne fait plus dans la précipitation; c'est le « sentiment de départ », c'est-à-dire de l'arrachement nécessaire pour briser l'inertie et amorcer, enfin, le mouvement qui prévaut sur l'appel de la destination. Dès lors que le train la ravit aux siens, tout à coup délestée de l'immédiateté des liens, aucune distraction ne subsiste; le temps a la même épaisseur que celle que sa conscience lui donne. Alors que dans *Double Blind*, l'autre, en la personne de Greg, est au cœur de l'altérité de l'instant, dans *Douleur exquise*, Sophie Calle ne dispose ni d'alibi ni de médiation; le passage du temps constitue bel et bien l'unique fondement de son expérience nippone. En clair, aussi longtemps que persiste l'attente d'un événement extérieur, l'expérience du temps coïncide avec l'expérience de la conscience.

Dans l'attente, entendue en son acception empirique, la conscience est ouverte vers un événement extérieur à l'advenir duquel elle est comme suspendue : la conscience y expérimente que le temps du monde n'est pas le sien, de sorte que pour elle, le temps est détraqué lors même qu'elle forme mille hypothèses contradictoires sur l'éventualité de ce qui est à-venir. Attendre, c'est donc être à la merci de l'événement dans le temps : l'attente est désadaptation au temps.<sup>71</sup>

Le temps, de fait, ne lui appartient plus; c'est maintenant lui qui impose sa marche. La force de l'intentionnalité opérante de Sophie Calle ne peut rien désormais sur le cours des choses et de la durée. Quoi que le présent lui propose, il n'est qu'accessoire et implacablement creux puisqu'il est sans objet, du moins réduit à sa qualité de transit, empruntant du coup la forme d'un couloir infini séparant le départ du retour. Autrement dit,

---

<sup>70</sup> Le choix du mot « impossession » pour décrire l'expérience existentielle qui relie l'homme au temps nous vient d'Étienne Klein. Il nous apparaît plus juste que celui de « dépossession » puisque ce dernier laisse présager que nous l'aurions déjà possédé et que nous l'aurions perdu. Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, op. cit., p. 201.

<sup>71</sup> François Chenet, *Le temps. Temps cosmique, temps vécu*, op. cit., p. 93. L'auteur distingue l'attente de l'ennui, où la conscience est à la merci non plus de l'événement dans le temps, mais du temps lui-même.

le temps est l'intermédiaire qui fait écran entre elle et les retrouvailles : « De la même façon qu'un jet de dés ne laisse rien présumer de celui qui suivra, le temps produit toutes choses inconsidérément, sans continuité, sans règle, sans ordre, indépendamment d'aucune méthode et même de tout effort<sup>72</sup>. » Inconsidérément, elle devra s'y buter, sans faveur aucune. Sophie Calle est alors en proie au monde qui l'entoure; les premiers passagers qu'elle rencontre organisent momentanément son emploi du temps.

Mon amour,

Elles sont montées dans le train à trois heures du matin. Elles m'ont forcée à partager leur poulet froid et un kilo de tomates. Celle qui a les dents de devant en or m'a caressé la cuisse. Elles ont décidé que j'étais le mâle du compartiment : elles me nourrissent et, en échange, je descends et remonte continuellement leurs neuf valises. (Celle qui porte une robe de chambre rose et des savates vertes m'a fait comprendre par signes qu'elle me trouvait jolie, alors, pourquoi seule?)<sup>73</sup>

De même, durant deux jours, un dénommé Victor s'adonnera à quelques manœuvres d'approche qui la sortiront un peu d'elle-même, lequel sera suivi d'Anatoli Voroli Fiodorovitch qui assurera à son tour un certain « divertissement » à la voyageuse lors des premiers jours. Les passagers qui transitent dans le théâtre du présent lui sont étrangers (de langue entre autres); Sophie Calle n'est plus que la spectatrice ennuyée de quelques scènes de la vie à bord d'un train, scènes auxquelles elle est parfois conviée à participer par l'exiguïté des lieux. Bien que confinée aux abords du présent qui se déroule devant elle, presque en retrait, elle prend parti d'en relever quelques échantillons et de les noter. Dans la première partie de *Douleur exquise*, l'écriture y est d'ailleurs réduite au minimum et toute entière projetée vers l'autre, prenant aussitôt l'allure d'un soliloque. L'entière du récit est constituée de quelques traces recueillies ici et là : tantôt elle extrait le suc de ces transactions quotidiennes qu'elle livre minutieusement par correspondance à son amoureux, tantôt elle

---

<sup>72</sup> Grimaldi. *op. cit.*, p. 122.

<sup>73</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.* p. 18.

suspend sa plume et privilégie l'appareil photo.

Avant tout, le temps présent semble frappé par son insuffisance. Grises et dépouillées, les premières photos sont la plupart inanimées : mobilier de train, chambre d'hôtel et lit, tour à tour désertés de leurs occupants, paysages nus ou anonymes. Du jour J – 82, date de la dernière lettre, il faut attendre J – 75 pour qu'elle reprenne la correspondance : « Mon amour, Shanghai. Dans la chambre 4215, il y a deux lits, deux fauteuils, deux tasses, deux tables, deux chaises. Tout est peint en rose. La fenêtre donne sur un mur<sup>74</sup>. » La focalisation est ici signifiante : Sophie Calle s'applique cette fois à décrire les choses appareillées, enchâssées dans leur cadre rose, mais vides, qui plus est, débouchant sur une perspective tronquée et sans issue. Espaces clos<sup>75</sup> ou, à l'opposé, vues extérieures ouvrant sur l'infini<sup>76</sup>, la perspective se brouille ou se perd de toute façon; ce qui est donné à voir par Sophie Calle dit son enfermement dans le défilement des jours devenus lisses et sans saillie. Les scènes se déroulent à distance, semblent rapportées à défaut d'autres choses, indifférenciées, sans égard à la singularité d'un moment. Rien en effet qui ne ressemble à la fulgurance d'un instant nous est donné. Les photos témoignent d'une certaine fixité<sup>77</sup> : saisie maintenant ou plus tard, l'empreinte du réel eut été la même. Inconsidérément, le temps sous ses divers chatolements est là, comme une inexorable trame de fond.

Il y a résolument une distance entre elle et le monde, distance qui fait écho à celle séparant le sujet désirant de l'objet du désir, laquelle se révèle en elle comme une distance intérieure, une langueur devant un creux infranchissable.

<sup>74</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, op. cit., p. 48-49.

<sup>75</sup> Photos de chambres à bord d'un train, *ibid.*, p. 21, p. 46-49.

<sup>76</sup> Photos ouvrant sur l'horizon, *ibid.*, p. 32-33, 41.

<sup>77</sup> Photos d'une ville sans habitant, d'une table à manger dans un wagon, d'un vélo et autres objets divers, *ibid.*, p. 32-33, 36-37, 55.



La Gestaltthéorie nous a en effet appris que, si toute forme perçue se détache sur un fond indifférencié, inversement c'est ce fond qui devient forme et que nous venons à percevoir dès lors que la forme s'évanouit et que la différence se dissipe. Or pour la conscience engloutie dans la nuit de l'immédiation, le temps qui était naguère le fond inaperçu de toute perception, est maintenant le pur corrélat de sa perception même. En sentant qu'elle ne perçoit plus rien, elle se sent cependant percevoir, et parce que le temps est l'étoffe même de la perception, ce qu'elle perçoit alors de sa perception n'est autre que le temps.<sup>78</sup>

Le temps se dilate. L'expérience temporelle qui nous est rapportée fait voir le mouvement du temps comme suspendu, ralenti à tout le moins. Le dispositif narratif compte parmi les quelques instantanés et autres brèves missives 31 pages entièrement blanches, révélant précisément l'absence, montrant que le temps passe mais comme évidé. La conscience ainsi abandonnée à elle-même et dans un présent sans relief, estompé pourrait-on dire, s'approche de l'expérience du temps pur, et de ce fait prend acte de l'étoffe même de l'existence, c'est-à-dire l'attente, qui serait, selon Nicolas Grimaldi, la forme originaire de la transcendance. « Mais cette conscience abandonnée, poursuit-il, ne sentirait pas qu'elle ne perçoit plus rien si elle n'était pas si attentive à percevoir quelque chose<sup>79</sup>. » Or, c'est justement par cette attention sur fond indifférencié, dans « le morne enclos de ce présent immobile », que peut se profiler l'annonce de ce qui est à venir.

### 1.3.3 La surdétermination de l'avenir

Arrivée au Japon, la voyageuse, toujours privée d'un rapport immédiat au monde, mais si attentive à percevoir quelque chose, se place un peu en avant d'elle-même et semble voir l'avenir partout. Elle se tend vers lui tout entière, puisque attendre, rappelle Grimaldi, « c'est investir [l'avenir] de toute notre capacité de représentation<sup>80</sup> ». La focalisation est

<sup>78</sup> Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps. L'attente et la rupture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Questions », 1993, p. 37-38.

<sup>79</sup> Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 44.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 74.



effectivement concentrée sur l'anticipation des retrouvailles : la mise en page met à l'avant-plan tout un imaginaire de la prémonition, dans lequel l'avenir paraît surgir, parcimonieusement, dans le présent; il suffit en cela de savoir le déceler sinon le décrypter pour agir sur lui et peut-être le déjouer. Par l'itinéraire choisi, Sophie Calle nous invite à une traversée de quelques lieux et pratiques prophétiques. Christine Buci-Glucksman dans son ouvrage *L'esthétique du temps au Japon* fait justement état de cette « pensée du temps » et de cet « art des passages » qui traversent en filigrane la culture et nombre de valeurs japonaises et qui trouvent leur expression en autant de manières de faire, de rites, où se révèlent les motifs de la fuite du temps, de l'impermanence des choses et des êtres, soulignant ainsi « la conscience fragile d'exister dans l'écoulement du temps<sup>81</sup> ». Or, c'est en quête d'un savoir sur l'avenir que Sophie Calle négocie son chemin dans ce paysage esthétique fait de flux et de transparences.

« Please write your troubles on this paper doll and put it into the water nearby. When the paper dissolves in water your troubles will be cleared up<sup>82</sup> », signale un écriteau au jour J – 55. À sa suite, presque chaque page contient en creux des signes avant-coureurs de l'avenir qui l'attend assurément et qu'il lui suffirait de lire correctement. L'éventail pêle-mêle des signes brouille cependant sa lecture : « Mon amour, il y a deux jours, j'ai visité le temple de l'Amour, et aujourd'hui le temple du Divorce. Comme tu vois, j'ai peur<sup>83</sup>. » À cette brève missive s'ajoutent la photo d'un pont tronqué, celle aussi d'une porte sur laquelle est écrit « Jetée », et celles encore d'un couple de mariés dissimulé en forêt et d'un « dream center », et enfin, deux autres où figurent d'abord des corbeaux dans un arbre puis un chat noir endormi. À recueillir frénétiquement un à un tous ces signes, frôlant l'avidité de la collectionneuse, Sophie Calle investit la question de la lisibilité du monde et des signes issus

<sup>81</sup> Christine Buci-Glucksman, *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Éditions Galilée, 2001, p. 21.

<sup>82</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, p. 88-89.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

du présent et qui déterminent l'avenir. Qui plus est, toute une partie du séjour nippon baigne dans une atmosphère de négociations possibles avec le réel, par le biais de sanctions et d'offrandes paraissant pouvoir avoir un effet sur son propre salut. Les pages insérées dans le corps même de la trame et tirées du récit d'Hervé Guibert *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* fournissent quelques éléments d'explication à certaines photos privées de légendes.

[...] les fidèles tiraient au hasard pour y dénicher une papillote renfermant une prémonition illisible, qu'ils allaient porter à un des deux bonzes qui officiaient, [...] pour déchiffrer contre une offrande la prémonition codée. Si elle était bénéfique, le fidèle la jetait par une fente sous le verre aux pieds du Bouddha avec les yens qui favoriseraient sa réalisation. Si elle était maléfique, le croyant l'abandonnait aux intempéries en l'attachant à un fil de fer barbelé, à une poubelle ou à un arbre, afin que mise en pénitence elle se laisse dissoudre par les puissances infernales. C'est ainsi qu'à Kyoto nous avons trouvé autour des temples des arbres nus bruisants de papillotes blanches que nous avons pris de loin pour les traditionnels cerisiers en fleur.<sup>84</sup>

Les photos de papillotes reviennent à quatre reprises (J - 53, J - 38, J - 31, J - 10) comme autant d'échos à saveur prophétique. Complètement désinvesti, le présent ne sert qu'à disposer de l'avenir.

Mon amour,

Je ne sais plus où j'en suis. Ce soir, au carrefour de Shinjuku, j'ai croisé une diseuse de bonne aventure. J'ai pensé qu'elle pourrait m'indiquer une direction : j'irais où elle me dirait d'aller, j'obéirais... Sans réfléchir j'ai tendu les mains. Elle a parlé. Je l'ai laissée faire. Mais comme Marie-Jeanne, qui m'accompagnait, ne comprend pas le Japonais, je suis repartie sans avoir rien saisi de ces prédictions. Et maintenant, c'était prévisible, je suis obsédée par l'idée qu'il y avait dans ces prophéties une information dont je saurais faire usage. A-t-elle dit que tu me quittais?<sup>85</sup>

Hantée par une prophétie qu'elle veut recevoir, les deux jours suivants, accompagnée cette fois d'un traducteur, elle récidive et rencontre deux autres voyants qui lui prédisent

<sup>84</sup> Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, cité dans *Douleur exquise*. Ibid., p. 78.

<sup>85</sup> Calle, *op. cit.*, p. 106-107.

entre autres tourments un orage, de la solitude, et lui recommandent aussi de fuir le froid et de visiter des centres pour invalides. À travers sa quête d'indices, Sophie Calle souhaite s'en remettre à un temps dessiné d'avance; ce faisant, elle lui octroie en son for intérieur un ordre, une continuité et une finalité sur lesquelles elle souhaiterait ultimement agir. Le monde devient dépositaire d'avertissements pour qui sait les lire. On aura compris que cette quête traduit un fantasme d'emprise sur le temps, celui précisément qui est hors de sa portée. Ainsi s'abandonner à une trame déterminée, « écrite » pour une bonne part déchargerait, pourrait-on croire, sa conscience du péril que le présent soit de fait gratuit, stérile, désordonné, injuste, ou pire encore qu'entre le présent et l'avenir, il puisse y avoir une véritable césure, rendant du coup toute manœuvre assurément vaine, la laissant là, impuissante, devant un présent aussi aventuré qu'incertain. En fait, si l'avenir n'était pas le complément naturel du présent, c'est l'identité même de la narratrice qui se trouverait alors menacée : « la conséquence la plus déconcertante de cette discontinuité opérée par le temps, souligne Grimaldi, c'est, bien sûr, la précarité, la délitation, l'inconsistance et l'évanescence de la notion même de sujet<sup>86</sup>. »

En somme, la quête qu'entreprend Sophie Calle creuse davantage de confusion qu'elle ne procure satisfaction et apaisement; d'autres questions surgissent et le déchiffrement semble se faire au détriment de la maîtrise d'un autre code, connu et usuel celui-là : « J'ai besoin d'aide pour m'exprimer et pour comprendre : sa proposition doit être une allusion à mon infirmité. Mais elle n'a pas précisé de quelle catégorie d'handicapés je dois me rapprocher. Pourquoi pas les aveugles? Même le langage des regards sera exclu. Je m'enfoncerai un peu plus<sup>87</sup>. » En contrepoint, Sophie Calle paraît choisir l'aveuglement comme métaphore du manque de lisibilité dont le monde, dans son expression présente, souffre, paraissant presque la défier dans une posture de bravade. Néanmoins, elle répond à une des recommandations, quoique des plus sibyllines, de la dernière voyante : « J'avais

---

<sup>86</sup> Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps*, op. cit., p. 125.

<sup>87</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, op. cit. p. 111.

apporté des couverts : cuillère, couteau, fourchette. Je souhaitais, pour couronner la rencontre, offrir à un aveugle ces ustensiles décalés au Japon, ces objets devenus stériles. Un enfantillage. L'illustration simpliste du manque de communication dont je souffre, et de mon désarroi<sup>88</sup>. » Franchement décalée, elle franchit à cet instant le seuil de son impuissance à embrasser, à habiter le présent en devenir jusqu'à rompre concrètement son rapport à l'autre et au monde.

Le temps 1 est le temps de l'anticipation des retrouvailles souhaitées et de la crainte de la fin. En somme, toutes ces transactions avec l'extérieur disent l'extrême précarité de l'équilibre intérieur d'une amoureuse maintenue dans la posture de l'attente, équilibre vacillant au gré des signes devant ce temps instable et incertain, constamment menacé de se rompre. Dans cette trajectoire de la continuité, elle n'attend rien d'autre en fait que la continuation d'un passé délaissé, incarné ici par la figure de l'amant.

Mais parce que le moi n'a alors d'autre réalité que le temps, d'autre unité que celle d'un dynamisme, d'autre identité que celle de sa mémoire, ni d'autre continuité que celle d'une attente, son unité est seulement constituante et jamais constituée, plus semblable à celle d'un projet, d'une intention ou d'une ambition qu'à celle d'une chose ou d'une institution, plus comparable à la continuité indéterminée d'une quête et de ses variations qu'à l'invariable configuration d'une œuvre ou d'un objet.<sup>89</sup>

#### 1.3.4 Le surgissement du présent

Le temps 2 de *Douleur exquise* est un temps saisi dans son ultime surgissement : tel un arrêt sur image, une photo unique montre une chambre d'hôtel et un lit défait, vide. Sur le lit repose un téléphone rouge. Il s'agit du téléphone de la dernière conversation avec son amant qui lui annonce qu'il ne viendra pas, qu'il a rencontré une autre femme. L'expérience douloureuse a un lieu circonscrit, celui de la chambre 261 de l'Hôtel Impérial à New Delhi.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>89</sup> Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 131.

Le téléphone rouge symbolise son dernier lien avec lui, mais surtout la rupture, c'est-à-dire ce par quoi est arrivée la douleur. Le relais a donc échoué, l'amoureuse se trouve au cœur même de la discontinuité. Bien que douloureusement anticipée, la situation tient néanmoins de la violente « brusquerie de l'événement<sup>90</sup> ». La perspective de l'avenir semble à ce moment empêchée et le temps ne plus couler. Étienne Klein décrit bien l'impossible fuite de la conscience hors d'elle-même lorsque surgit la douleur : « Il y a dans la souffrance l'absence insupportable de tout refuge par rapport au temps [...]. Toute l'acuité de la souffrance est d'ailleurs dans ce recul impossible : le présent s'impose sans aucune distanciation possible<sup>91</sup>. » Le présent est ainsi réduit à sa plus simple expression : exigu et d'une écrasante densité.

De retour en France, Sophie Calle se fait à nouveau velléitaire, décidant de prendre en main le travail du deuil auquel la contraint la violence de la rupture amoureuse.

[J]'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? » Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres.<sup>92</sup>

Le segment intitulé « Après la douleur », qui constitue le temps 2 de *Douleur exquise*, présente sur la page de gauche une photographie de la chambre d'hôtel accompagnée du récit, écrit en blanc sur fond noir, de la scène de rupture vécue par Sophie Calle. Le décompte des jours, sorte de compte à rebours inversé, s'amorce comme suit : « Il y a 5 jours, l'homme que j'aime m'a quittée<sup>93</sup> », écrit-elle, et ainsi de suite jusqu'au jour 96. Le jour 98 comporte, lui,

<sup>90</sup> Nicolas Grimaldi, *Bref traité du désenchantement*, op. cit., p. 75.

<sup>91</sup> Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, op. cit., p. 191.

<sup>92</sup> Calle, op. cit., p. 202-203.

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 204.

une légère variante : « Il y a 98 jours, l'homme que j'aimais m'a quittée<sup>94</sup>. » L'apparition soudaine de l'imparfait « manifeste l'exténuation de la douleur et de l'amour<sup>95</sup> ». Un chiffre rouge marque par ailleurs la succession des jours et signale par le fait même le nombre de fois qu'elle a répété son récit : au total 35 versions sont déclinées, suivant quelques variations selon les interlocuteurs. La page de droite, quant à elle, montre le récit présumé<sup>96</sup> des différents interlocuteurs relatant le moment où ils ont le plus souffert, lequel est transcrit en noir sur fond blanc.

Comme nous l'avons vu, bien que l'absence soit l'étoffe de l'attente et de la mémoire, toutes deux constituent, nous l'aurons compris, la matière première de l'expérience temporelle au cœur du livre *Douleur exquise*. La partie du temps 1 « Avant la douleur » est tendue vers les retrouvailles. Elle est tout entière dans la présence de la préfiguration, construite à partir d'images qui annoncent l'évènement qui n'est pas encore là. Le temps 3 « Après la douleur » trouve sa formalisation dans la répétition du souvenir de l'évènement traumatique des retrouvailles inabouties qui se résoudra par l'effacement espéré des traces, et finalement par le deuil. Il y a ici permutation de la perspective: les retrouvailles avec l'amant ne sont plus désormais l'ultime aboutissement mais l'origine de sa visée. Le rendez-vous attendu n'est plus en fin de compte l'image unique sur laquelle « se concentrait jusqu'à s'en tétaniser la tension de [son] énergie<sup>97</sup> », mais l'instant dont elle souhaite désormais à tout prix se distancier. L'enjeu glisse, si l'on veut, de la tension (attraction) vers le signe à la rétention

---

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 272. Je souligne.

<sup>95</sup> Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », dans Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-La-Neuve, Éditions Academia Bruylant, 2006, p. 219.

<sup>96</sup> Sophie Calle a confié aux auteures Montémont et Simonet-Tenant que bien qu'elle ait parfois enregistré les conversations qu'elle a eues avec ses interlocuteurs pour récolter leur récit de souffrance, elle les a cependant tous réécrits. *Ibid.*, p. 222-223.

<sup>97</sup> Nicolas Grimaldi, *Bref traité du désenchantement*, p. 77.



(répulsion) du signe. Certes, il s'agit là d'une autre forme d'attente, l'attente d'un effacement cette fois, l'espérance aussi que le présent reprenne finalement sa place dans la trame du réel. En somme, le temps 3 illustre le pari que la prégnance du présent triomphera du souvenir et que le temps tiendra en bout de course sa promesse de transfiguration.

### 1.3.5 La mesure

Dans *Douleur exquise*, Sophie Calle formalise son rapport à la mémoire. Elle choisit de s'y vautrer, de la défier peut-être en explorant les contours. Ricœur précise que « ce que nous mesurons, c'est seulement le passé et le futur; bien plus, nous semblons renier l'aveu que le présent n'a pas d'espace<sup>98</sup> ». C'est là que réside le véritable enjeu de *Douleur exquise*, pensons-nous : la mesure du temps devient le cadre dans lequel se déploie et s'articule le récit. Sophie Calle y mesure de façon quasi obsessionnelle le temps interminable de l'attente et le temps libérateur de l'effacement du souvenir. La mesure est en quelque sorte le garde-fou d'une conscience écartelée par l'expérience de la rupture, qu'elle soit pressentie ou réelle, temporelle ou intime. Anne Sauvageot considère cette pratique comme un principe de continuité :

Le décompte auquel s'adonne Sophie Calle supporte la dynamique de l'écriture de soi : il soutient, marque et visibilise la continuité de son vécu. Inscrire le temps instant par instant revient à construire le temps comme fondement de son identité et de son authenticité.<sup>99</sup>

Au même titre que le relais des dormeurs et la répétition inlassable du « No sex », le dénombrement minutieux des jours qui passent devient le garant de son existence, en ce sens où il assure sa continuité menacée. C'est donc par l'inscription journalière de son expérience que se négocie l'unité de son identité, que se conquiert le sentiment de présence à elle-même,

<sup>98</sup> Paul Ricœur, « Les apories de l'expérience du temps », dans *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 1991 [1984], p. 29.

<sup>99</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle. L'art caméléon*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 38.

fut-il précaire et contrarié, puisque soumis aux aléas de l'avenir toujours incertain. La mesure, la compilation ou le dénombrement donnent ainsi de l'étoffe à ce qui ne serait d'abord qu'éparpillement, ces opérations créent un enchaînement, orientent et ordonnent ce qui ne serait que succession d'expériences singulières. Alors même que Sophie Calle semble égrainer les marques de l'absence au cœur de l'intervalle, de cette suite hétérogène des jours naît une continuité intime, fondatrice de l'expérience de la durée.

### 1.3.6 *L'exorcisme de l'excès*

Alors que l'amoureuse subissait passivement l'écoulement des jours qui la séparaient de New Delhi, mode selon lequel le temps est toujours « trop », à la suite de sa chute, elle entre à nouveau dans une temporalité active où, davantage en adéquation avec la nature même du temps, elle consent à le laisser faire, mieux encore elle désire qu'il soit partie prenante en instaurant notamment un mouvement. Sophie Calle développe sa stratégie curative en faisant sienne l'assertion voulant que le verbe oublier soit un verbe actif<sup>100</sup>, et ce, afin de libérer son horizon des détails qui fondent cette scène de souffrance et de résoudre à sa manière cette rupture. Il n'y a qu'un pas à franchir pour penser qu'il s'agit là d'une tentative de « dominer » le temps. Avec le dispositif qu'elle met en place, elle le dit elle-même, elle cherche d'une part à « épuiser » sa propre histoire à force de la raconter et d'autre part à « relativiser » sa souffrance au contact de celle des autres. Ainsi, paradoxalement, elle s'astreint à l'effort de l'oubli en focalisant l'épisode de sa blessure.

Anne Sauvageot rappelle avec justesse que cette façon de se libérer des tensions psychiques, par leur narration et leur mise en scène, s'apparente au pouvoir de la catharsis dont parle Aristote au sujet de la tragédie dans sa célèbre Poétique. Et « s'il demeure une ambiguïté, précise-t-elle, quant à l'interprétation de la catharsis telle qu'il la conçoit, tiraillée entre les figures de l'ascèse (la purification) et de l'excès (la purgation), l'exorcisme auquel

---

<sup>100</sup> Harald Weinrich, « Le langage de l'oubli » dans *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999, p. 13.

se livre Sophie Calle est quant à lui de toute évidence du côté de l'excès<sup>101</sup> ». Pour être à même de sortir la scène de rupture de l'informe, elle devient pour Calle un objet à formuler encore et encore, « jusqu'à saturation, jusqu'au dégoût<sup>102</sup> », comme s'il s'agissait, tactiquement, d'en arriver à force de répétition à la « détonation » de la puissance de la scène de souffrance afin que se dissipe, s'épuise, toute la charge contenue. Inversement, la tentation au plan de l'intime est plutôt de réparer la faille intérieure à force de mots, jusqu'au comblement, au débordement. Il s'agit bel et bien de reconstruire le souvenir pour mieux le dépassionner, et ce, jusqu'à ce qu'il perde sa valeur d'exception et que ce soit en bout de course « l'exceptionnelle » souffrance des autres qui occupe son attention.

Malgré son principe de répétition, la cure prônée par Sophie Calle n'emprunte pas pour autant le chemin de la délectation morose puisqu'elle ne s'accompagne d'aucun repli sur soi ni d'aucune fixation pathologique. À travers le feuilleté de récits échangés, le présent « travaille » la mémoire, qui, au lieu de se fixer, voire de se nécroser, retrouve son dynamisme. D'entrée de jeu, le lecteur est mis au parfum : au bout de trois mois de rencontres, « l'exorcisme [a] réussi<sup>103</sup> », la mesure du chagrin s'amenuise. Formellement, le blanc de l'écriture s'estompe lui aussi peu à peu sur la page noire, jusqu'à se confondre au quatre-vingt-dix-neuvième jour avec le fond. Parallèlement, le texte de son histoire raccourcit au fur et à mesure et finit par disparaître, évoquant ainsi le retour à la vie et à une certaine disponibilité au temps présent. La photographie de la chambre d'hôtel demeure, comme simple artefact, souvenir désormais objectivé, auquel aucun affect ne semble désormais s'associer.

La technique privilégiée par Sophie Calle pour favoriser l'oubli ou l'effacement du souvenir s'apparente ainsi à une forme de sédimentation. La forte empreinte du souvenir

---

<sup>101</sup> Anne Sauvageot, *op. cit.* p. 234.

<sup>102</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, p. 218.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 203.

symbolisée par l'écriture contrastée, blanche sur fond noir, de son récit en arrive à s'effriter ou à s'épuiser par la succession des jours et la déclinaison de son récit à différents interlocuteurs. Sa mise en pages nous fait croire que l'effacement survient surtout par le contact des autres récits de souffrance, par un effet de frottement, dirait-on, avec d'autres mémoires, telles des tablettes de cire s'usant l'une l'autre par leur superposition<sup>104</sup>. L'érosion de sa mémoire opère ici grâce à l'altérité<sup>105</sup>. En pressant l'autre de prendre un instant son attention, elle sort un peu d'elle-même, et insuffle une part de l'altérité temporelle au cœur du même.

Enfin, Yve-Alain Bois attire à juste titre notre attention sur le 95e jour<sup>106</sup>. Le récit de Sophie Calle s'amorce ainsi : « C'est la même histoire [...] » est-il écrit, alors qu'à cette énième lecture nous sommes complètement au fait du dispositif de répétition. Pourquoi alors revenir avec « la même histoire » ? La phrase se poursuit par : « [...] sauf qu'elle s'est déroulée il y a 95 jours, le 25 janvier 1985, à deux heures du matin, dans une chambre d'hôtel à New Delhi et que c'est au téléphone que j'ai entendu cette voix d'homme qui ne viendrait plus<sup>107</sup>. » On comprend alors, continue Bois, que « la même histoire », réfère à celle de la page de droite, celle rapportée par une autre femme délaissée :

Le 8 août 1983, à seize heures trente, il m'a dit : « Je ne t'aime plus. » C'était dans

---

<sup>104</sup> Weinrich rappelle quelques-unes des métaphores courantes de la mémoire et de l'oubli dans le discours, dont celles constituées autour des supports et des instruments de l'écriture. Il évoque entre autres les tablettes de cire qu'utilisaient les Anciens pour écrire de manière informelle. Ces notes s'effaçaient aussitôt que le scribe retournait son stile pour lisser la surface de cire : « Aussi l'image de la tablette lissée (*tabula rasa*) est-elle devenue l'une des métaphores les plus « topiques » de l'histoire de l'oubli (volontaire). » Weinrich, *op. cit.* p. 17.

<sup>105</sup> Paradoxalement, Sophie Calle garde une « photo » de ces « lieux » de mémoire avant qu'ils ne s'anéantissent complètement.

<sup>106</sup> Yve-Alain Bois, « La Tigresse de papier » dans Christine Macel (dir.), *Sophie Calle. M'as-tu vue*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>107</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.*, p. 268.

le sud de la France, la pièce donnait sur un pré. Ce n'est peut-être pas mon plus grand chagrin mais c'est le dernier, ce qui fait de lui le plus précieux, si j'ose dire, et le plus proche de ma mémoire.<sup>108</sup>

La voix de Calle se mêle ici aisément à la voix de cette complice de douleur, mais, au même instant, on pressent que sa propre histoire est bel et bien épuisée et sa peine, relativisée.

#### *1.4 Sophie Calle : artiste de la fidélité*

Avant d'aller plus avant dans l'analyse de la dynamique temporelle qui se trouve au cœur des projets de Sophie Calle, nous sommes tenté de revenir à l'amorce, à l'instant inaugural qui ouvre chacune des durées qui nous occupent de manière à en mieux cerner l'inflexion particulière. Dans les trois cas de figure que nous avons étudiés, tout paraît commencer par une absence de temps de laquelle surgit le début de quelque chose. Il y aurait donc à l'œuvre chez Sophie Calle les paramètres de ce que l'on pourrait nommer une poétique des commencements. On se souvient que c'est la phrase d'une amie artiste évoquant la tiédeur des draps qui est à l'origine de l'idée d'occupation continue du lit dans *Les Dormeurs*. On a d'ailleurs souvent pointé dans la littérature critique l'attrait de Sophie Calle pour une certaine forme de contingence et sa façon d'investir le hasard, du moins ce qu'elle juge tel, comme matériau primordial à sa démarche artistique. Ce que Yve-Alain Bois nomme un « déclic exogène<sup>109</sup> » se transforme aussitôt en signe et s'assimile du coup à la naissance d'un scénario qu'elle doit suivre à la lettre. C'est donc à la grâce fugitive d'un moment de présence que se profile chez elle la promesse d'une expérience singulière.

Procédant d'un saisissement, le commencement, sous forme d'impulsion raisonnée, commande par la suite un ensemble de conduites secondaires; l'action de fait se resserre sur l'instant décisif, mais avant tout il « marque la suprématie du temps voulu sur le temps

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>109</sup> Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », *op. cit.* p. 38.



vécu<sup>110</sup> », dirait Bachelard. Dans *Double Blind* et *Douleur exquise*, le temps voulu se situe du côté du changement d'une situation larvée, s'insérant dans un temps mort. Aussi, une fois l'intentionnalité circonscrite et bien nommée, cette dernière devient à elle seule le mobile de continuation du projet, et aucun recul ne semble alors possible. Depuis cette contingence triomphante puisée dans le réel, sitôt érigée en projet, Sophie Calle fait exister un autre temps, inaugure une durée désormais projetée, une durée, enfin, qu'elle aura à habiter. Dès lors, effectivement, elle s'engage dans la direction donnée, comme si son existence, profondément, en dépendait. La procédure, nous l'avons vue, est la même dans *Les Dormeurs*, *Double Blind* et *Douleur exquise* : elle extrait du cours ordinaire des jours une étendue temporelle fixe, et à partir de cette durée préalablement isolée et autonome, elle se conditionne à vivre ce temps donné et à en rendre compte. L'artiste Calle invente ainsi le temps, ou plutôt sa façon de se rattacher à un temps créateur.

Sophie Calle nous donne à voir un temps prospectif, et s'il est une posture de la conscience à l'égard du temps qui gouverne la traversée de ces trois durées, elle est certainement celle de la conscience anticipante. Son attention est portée au devant d'elle. En brisant les amarres avec un présent insuffisant et stérile, l'artiste souhaite instituer un temps neuf, mais découvre du même souffle une grande étendue, d'autant plus vaste que cette durée est nue et que celle-ci ne tient, fragile, que par la force de sa seule visée personnelle, que par le fil de sa propre nécessité. Or, « [l]e temps, c'est, par-delà le moment où on se remet à vivre, la virtualité entière du futur<sup>111</sup> ». En ces termes, le temps avec ce foisonnement de virtualités en son sein devient difficile à embrasser tout entier. C'est que l'aventurière, nous l'avons observé, cherche avant tout à infléchir le temps conformément à ses propres desseins, qui se logent à l'enseigne d'une plénitude à atteindre (*Les Dormeurs*) ou à réparer (*Double Blind* et *Douleur exquise*). Une fois l'exaltation du commencement passée, sa maîtrise du

<sup>110</sup> Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 42.

<sup>111</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain 3. Le point de départ*, Paris, Librairie Plon, Coll. « Agora », 1989 [1963], p. 13.

temps rapidement niée, Sophie Calle se trouve à chaque fois contrariée par un réel indocile et, en cela, son expérience du temps s'avère résolument inquiète. L'aventurière paraît d'ailleurs à cette occasion se rétracter dans une posture passive.

Les durées auxquelles Sophie Calle se frotte, prises dans le détail de leur cours, fourmillent de lacunes et de redites. Mises à part quelques manœuvres vouées à tromper la menace de dispersion qui la tараude (notamment, les tactiques de remplacement dans *Les Dormeurs*, la répétition du « No sex » dans *Double Blind* et le dénombrement des jours de l'attente dans *Douleur exquise*), Sophie Calle prend néanmoins le parti de montrer l'irrégularité de ce temps laissé à lui-même, condamnée qu'elle est à en éprouver irrémédiablement la discontinuité. Au fil des récits, elle expose le temps criblé de trous de sa conscience individuelle, son caractère fortuit. D'après Gaston Bachelard, le temps se révèle précisément à nous à travers une série de ruptures : « C'est dire qu'une continuité se refait sur des discontinuités de base et qu'il n'y a pas de vie sans ce travail incessant de reprise et d'assimilation<sup>112</sup>. » C'est par le truchement de ces secousses provoquant leurs parts de désorganisations plus ou moins profondes que le sentiment de présence à soi et au temps gagne toute son acuité. Pensons à l'épisode de la baby-sitter dans *Les Dormeurs* où la logeuse sort expressément de sa manière de faire pour assurer la poursuite de son projet. L'échange-vérité par caméras interposées entre Greg et Sophie dans *Double Blind* fait le même travail de rénovation de l'être dans son rapport au monde. Dans *Douleur exquise*, le coup de semonce de la rupture est quant à lui le point focal qui structure le récit de cette trajectoire intime et ce qui donne lieu à l'élaboration de sa cure. À partir de ces centres décisifs, l'inquiétude chez Sophie Calle se transforme véritablement en un temps agi; non seulement l'artiste dépasse-t-elle la stricte observation du cours paresseux de la durée, en empruntant la voie de ce que Merleau-Ponty nomme « la médiation d'une transcendance active<sup>113</sup> », elle est à même de

---

<sup>112</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 52.

<sup>113</sup> Maurice Merleau-Ponty cité par François Chenet, *Le Temps. Temps cosmique, temps vécu*, *op. cit.*, p. 220.

réellement accueillir ce que le temps lui offre et, l'assimilant, à peut-être devenir autre : « C'est par la faille de néant que s'introduisent dans l'être créé le multiple, l'autre et le devenir<sup>114</sup>. »

La critique l'a formulé de multiples façons, la figure de l'absence est au centre de la pratique artistique de Sophie Calle. Mais au terme d'autant de traversées laborieuses ou d'épisodes de souffrance, d'un tel travail à renouveler sans cesse les marques de l'absence pour mieux peut-être la circonscrire ou la conjurer, nous croyons que l'artiste s'adonne à un autre projet. Ce qui a effectivement l'apparence d'une tentative obstinée de dominer le temps présent et son éternelle fuite se révèle plutôt, c'est du moins l'hypothèse que nous avons mise de l'avant, comme une forme de protestation contre le temps de l'absence. Nous pensons que c'est un sentiment de permanence qui, principalement, nourrit et met sous tension la dialectique de la durée qui est à l'œuvre dans les projets qui nous intéressent, sentiment à partir duquel s'élabore une véritable pratique, voire une esthétique, de la fidélité, entendu bien sûr dans son acception philosophique. « Alors que le courage est "vertu de l'instant", la fidélité est "vertu de l'intervalle", souligne Jankélévitch, [...] elle brave la désaffection et défie le temps. La fidélité est une protestation rationnelle contre la réalité qu'elle complète et enjambe, bouchant les trous, jetant ses viaducs par-delà les intervalles de l'oubli<sup>115</sup>. » C'est cette volonté, parfois fragilisée mais toujours réitérée, qui engage le futur au cœur même de l'instant, que nous avons surtout vue à l'œuvre dans le travail de Calle. À travers ses projets mêlant l'art à l'intime comme autant de « lieu[x] d'une création continuée<sup>116</sup> », convoquant chaque fois l'absence pour mieux s'éprouver, pourrait-on croire, Sophie Calle en artiste de la fidélité en vient à se renouveler elle-même comme si elle était son propre projet, comme si elle incarnait son œuvre en devenir.

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>115</sup> Jankélévitch cité par François Chenet, *ibid.*, p. 173.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 174.

## CHAPITRE 2

### S'ATTESTER, SE PRÉSERVER, SE RACONTER

*Le plus court chemin qui mène de soi à soi passe par autrui.*  
Ricoeur

*Le serment à soi [...] est une incantation vaine par quoi  
l'homme essaie de charmer sa liberté future.*  
Sartre

Sophie Calle est incontestablement traversée par le souci du temps. Nous avons vu dans le chapitre précédent la position paradoxale de l'artiste vis-à-vis son existence temporelle, dans sa façon parfois inquiète de l'appréhender, comme si elle était à la fois emportée par l'immédiateté de son mouvement et la nécessité de s'y soustraire. En somme, le temps, dans les trois projets qui nous occupent, est posé comme altérité première puisqu'il ne se laisse pas aisément gouverner, et en cela même il fait certainement figure. La dimension chronologique du temps est par ailleurs sans cesse rappelée au cœur même des œuvres. On devine chez l'artiste le désir d'éprouver le temps, de s'accorder à sa réalité, fut-elle hostile ou salubre; désir trouble, enfin, qui traduit certainement une forte envie de le faire sien. Mais au terme de ces multiples appropriations temporelles, Sophie Calle devient-elle pour autant autre?

Quiconque aborde l'œuvre de Sophie Calle décèle rapidement qu'il est en contact avec une de ces déclinaisons formelles et ludiques qui touchent au vaste thème de l'identité. Régine Robin dans son étude intitulée *Le Golem de l'écriture*<sup>117</sup>, place Sophie Calle dans le

---

<sup>117</sup> Régine Robin, « Être sans trace : Sophie Calle », *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, Coll. « Documents », 1997. p. 207-219.

défilé d'écrivains dont les œuvres à teneur autobiographique, mais non moins pétrées d'imaginaire, « travaillent » les questions de l'identité et du sujet et les pénètrent de sens nouveaux. Après l'examen de quelques-unes de ses séries narratives, plus précisément les projets que sont *La Filature*, *Les Tombes*, *Le Carnet d'adresse*, *Suite vénitienne* et *L'Hôtel*, Robin range l'artiste Calle dans la filière « Être sans trace<sup>118</sup> »; du même coup elle identifie l'absence comme point de départ de sa quête artistique, une béance que l'artiste chercherait inlassablement à combler. Nous sommes à notre tour porté à croire que c'est par le biais de multiples expériences sur le biographique que Sophie Calle investit l'identitaire, et ce, afin de récupérer ses propres traces, comme si elle était, pour exister, « obligée de s'en remettre aux autres<sup>119</sup> ».

Chez Sophie Calle, l'identité se veut à la fois mobile et négociée; elle est sans conteste un processus. Elle se joue assurément loin du figé ou du pétrifié souvent associé aux débats identitaires et aux entreprises autobiographiques de facture plus classique. L'artiste Calle construit des situations, sollicite l'autre, puis consigne des traces jour après jour de ce qui a été. « La mise en jeu de l'intime<sup>120</sup> » devient en somme un « mode de présentation et de production du moi ». Si dans *Les Dormeurs*, *Double Blind* et *Douleur exquise*, l'identité n'apparaît guère comme le principal objet mis en intrigue, s'y négocient néanmoins de façon plus ou moins souterraine certains enjeux qui relèvent de ce que nous appellerons à la suite de Paul Ricœur l'identité narrative. Nous situons ainsi la pratique callienne aux côtés des nombreuses stratégies dites obliques répertoriées par Philippe Lejeune, notamment au sujet

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 207-219. « Être sans trace : Sophie Calle » est l'intitulé du chapitre quatre qui fait partie de la « troisième partie » du livre de Robin, dont le titre plus large est « De la représentation à la simulation : les identités fantomales ».

<sup>119</sup> Ancel, Pascale, « Sophie Calle : une héroïne contemporaine », dans Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (dir.), *Vers une sociologie des œuvres t. 1. Cinquièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble*, Paris/Montréal, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », 2001, p. 222.

<sup>120</sup> La formulation est de Julie Savelli citée par Anne Sauvageot, *Sophie Calle. L'art caméléon*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 71.



de Georges Pérec<sup>121</sup>. Notre hypothèse est qu'à travers ces trois œuvres soucieuses de durée, qui sont autant de lieux de construction plutôt que de déconstruction ou d'éclatement de son identité, se manifeste un fantasme récurrent d'auto-engendrement.

## 2.1 La promesse de l'œuvre : Les Dormeurs

*Les Dormeurs* tout comme d'ailleurs l'ensemble des projets de Sophie Calle par leurs élans projectifs et leurs mises en acte, procèdent assurément d'une démarche dominée par l'invention de soi<sup>122</sup>. Une telle posture conditionne certainement la perception du temps de l'existence, qui devient alors une des ressources mobilisées pour s'inventer. La diariste Calle, loin d'être tournée vers le passé et de refaire le patient historique de son identité l'interroge et certainement la défie, , pensons-nous, et de ce pas s'invente en quelque sorte. C'est cette disposition particulière, cette brèche ouverte sur une temporalité sollicitée, encore à être, qui nous conduit à convoquer la notion d'identité narrative élaborée par Paul Ricœur dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*<sup>123</sup>, et ce, pour mieux cerner le processus identitaire qui a cours ici. Il nous apparaît que ce qui est en jeu dans les projets de Calle se rapporte non pas à

---

<sup>121</sup> Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. George Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, 251 p. Le terme « oblique » est utilisé par Perec lui-même lorsqu'il est question de son rapport à sa propre mémoire et à la notion d'origine. C'est l'idée d'une approche indirecte de l'autobiographie que nous retenons pour qualifier la pratique particulière de Calle. Contrairement à Perec, la perspective « oblique » est envisagée ici pour un temps prospectif et non celui du souvenir, elle est celle d'une identité en devenir.

<sup>122</sup> Nous faisons référence à la distinction anthropologique que fait Jean-Claude Kaufmann entre deux cultures contemporaines du temps parfaitement antagoniques. Succinctement, ces perceptions opposées relèvent de l'engagement ou non de soi dans un processus identitaire : l'une de ces postures implique l'exigence de s'inventer par l'entremise notamment de différents projets personnels; l'autre, inversement, sorte de positionnement défensif, veille simplement à la reproduction de l'existence telle qu'elle a toujours été, et se définit par le simple fait que le sujet se contente d'être ce qu'il est et ce qu'il fait, sans autre projection. Selon Kaufmann, l'invention de soi est devenue une injonction généralisée de la modernité. Voir Jean Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette, Coll. « Pluriel », 2009 [2004], p. 230.

<sup>123</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1990, 424 p.

ce qu'on pourrait appeler le noyau substantiel de l'identité mais plutôt à sa part mobile, notion qui, par contraste, trouve un écho immédiat dans la perspective du « maintien de soi » à la base même de l'identité. En somme, *Les Dormeurs* comme les autres projets à sa suite sont autant de séquences d'existence choisies, foncièrement décalées<sup>124</sup> qui reprennent en filigrane l'interrogation fondamentale de Ricœur : « comment être soi-même, sans rester le même? »

L'inscription temporelle du sujet est au cœur de la conception narrative de l'identité développée par Ricœur. Le philosophe, dans son ouvrage *Temps et récit*<sup>125</sup>, soutient d'abord la thèse que nous n'aurions qu'un accès indirect au temps. Ainsi, c'est en nous racontant, par la médiation du langage notamment, que nous serions à même d'accéder à la temporalité de notre existence. C'est toutefois avec *Soi-même comme un autre* que le philosophe s'attache à la notion d'identité toujours sous l'angle de sa dimension temporelle, mais en investissant en outre la question du maintien de l'identité personnelle à travers le temps, notion qui inclut, on l'aura compris, le changement inhérent à l'existence. Avec cette modélisation, Ricœur met clairement en évidence l'alternance entre permanence et changement qui se trouve au cœur de l'identité.

Le philosophe est alors amené à distinguer deux pôles à l'identité étant donné l'équivocité des termes « même » et « identique » dans la langue courante. Ce faisant, nous rappelle Muriel Gilbert, il problématise « la question de l'inscription temporelle du soi à travers le temps en distinguant clairement deux façons que nous avons de nous enraciner dans

---

<sup>124</sup> « Le cœur du processus identitaire est la production de décalages, selon Kaufmann. L'unification ne vient qu'après et est beaucoup moins motrice. » Ce sont donc surtout les moments d'écart, de fragmentation, par rapport à la relative continuité de sa propre vie, de même que les stratégies d'adaptation qu'ils sollicitent, qui façonnent avant tout le soi. Cette diversité est par la suite intégrée dans un continuum grâce à la réflexivité narrative. Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 169.

<sup>125</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op. cit.*

le temps<sup>126</sup> ». D'une part, on retrouve l'identité-*idem* ou *mêmeté* qui souligne l'identité du même et renvoie à ce qui est unifié, stable, reconnaissable dans le temps; l'identité-*idem* repose en cela sur une forme « d'immutabilité substantielle » ou de permanence du soi<sup>127</sup>. La figure emblématique de l'*idem* est la persévération du caractère, qui se définit comme « l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même<sup>128</sup> ». D'autre part, on retrouve l'identité-*ipsé* ou *ipséité*, qui désigne le pôle de l'identité qui inclut au contraire le changement. L'*ipséité* trouve sa principale représentation selon Ricœur dans la promesse, dans le sens précis où le fait de tenir parole « dévoil[e] la part de nous-mêmes qui existe indépendamment d'une forme quelconque de substantialité<sup>129</sup> ». La promesse tenue constitue de cette façon une forme de défi au temps : il y a permanence en dépit du changement même, puisque peu importe la nature changeante du désir dans la durée il y a bel et bien maintien des dispositions de la transaction impliquées dans la promesse. Autrement dit, « la promesse évoque cette modalité de l'identité qui nous permet de nous constituer comme sujet d'un acte à venir, sans savoir ce que nous serons à ce moment-là<sup>130</sup> ». L'*ipséité* révèle surtout la propriété réflexive du soi, précise Ricœur : c'est-à-dire la capacité du sujet de s'autodésigner à travers le temps comme locuteur (auteur de la parole donnée dans le cas de la promesse) et comme agent (auteur responsable de ses actes). C'est la part du soi qui, bien que poreuse aux changements, se reconnaît néanmoins

<sup>126</sup> Muriel Gilbert, *Identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*, Genève, Labor et Fides, Coll. « Champ éthique », 2001, p. 119.

<sup>127</sup> Ricœur rappelle que ce qu'on appelle l'*idem* ou la persévération du caractère a une histoire aussi et peut être abordé sous l'angle narratif. Il prend en exemple une habitude qui, si elle peut définir en partie quelqu'un, n'a pas toujours été là; il s'agit d'une disposition acquise à un moment donné qui se voit intégrée à l'identité. Une forme de sédimentation recouvre alors l'innovation qui l'a précédée. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 147.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>129</sup> Ricœur dans Muriel Gilbert, op. cit., p. 118.

<sup>130</sup> Muriel Gilbert, *Ibid.* p. 114. C'est Gilbert qui souligne.

imputable dans le temps. Enfin, c'est sur l'architecture de ces deux pôles, la *mêmeté* et l'*ipséité*, que Ricœur articule la notion d'identité narrative.

Cette manière nouvelle d'opposer la *mêmeté* du caractère au maintien de soi-même dans la promesse ouvre un intervalle de sens qui reste à combler. Cet intervalle est ouvert par la polarité, en termes temporels, entre deux modèles de permanence dans le temps, la persévérance du caractère et le maintien de soi dans la promesse. C'est donc dans l'ordre de la temporalité que la médiation est à chercher. Or, c'est ce « milieu » que vient occuper à mon avis, la notion d'identité narrative. L'ayant ainsi située dans cet intervalle, nous ne serons pas étonnés de voir l'identité narrative osciller entre deux limites, une limite inférieure, où la permanence dans le temps exprime la confusion de l'*idem* et de l'*ipsé*, et une limite supérieure où l'*ipsé* pose la question de son identité sans le secours et l'appui de l'*idem*.<sup>131</sup>

À la lumière de ces distinctions conceptuelles, nous pensons que le projet *Les Dormeurs*, en conduisant Sophie Calle hors d'elle-même par le truchement de multiples invités inconnus dans le cadre d'une durée établie, met sous tension le pôle de l'*ipséité* de son identité, et ce, sans l'appui de l'*idem*. Dès l'élaboration du dispositif que sous-tend l'aventure des *Dormeurs*, Sophie Calle se constitue comme le sujet d'un acte à venir soumis à l'altérité : assurer huit jours durant l'intendance qui préside à l'enchaînement des dormeurs et en rendre compte. L'enjeu : tenir le coup, voir au maintien de son identité de sujet agissant.

### 2.1.1 L'en deçà du récit : la constitution du soi

Avec Calle nous abordons inévitablement les rives de l'autobiographie sans toutefois convenir a priori d'un itinéraire stable et définitif ou de quelconques présupposés formels. Comme nous l'avons vu, sa pratique autobiographique, ancrée dans un espace-temps à construire, est résolument ouverte. Ainsi en est-il de la notion d'identité qui ne semble pas être, dans le giron callien, ce à partir de quoi on construit mais ce qui est à construire, à intensifier, ou ce dont on se joue par le biais des pratiques ludiques de l'expérimentation.

En cela, la part faite à ce qui tient habituellement de l'autobiographique ne se laisse pas

---

<sup>131</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 150. C'est Ricœur qui souligne.

toujours aisément saisir, et plus particulièrement dans son premier projet *Les Dormeurs*. Les rapports, s'ils existent, paraissent à première vue lointains. La séance d'observation du sommeil de 28 invités, d'une durée de huit jours, à laquelle Sophie Calle s'est soumise a donné lieu à la création d'une installation au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1991, et par la suite à la fabrication du coffret intitulé *Les Dormeurs*. L'ouvrage, publié en 2000, comporte un livre « d'écriture » et un livre de photos, tous deux relatant l'expérience vive qui s'est déroulée chez Sophie Calle du 1er au 9 avril 1979. Le livre d'écriture se présente sous la forme d'un journal avec ses 22 entrées datées<sup>132</sup>, précisant l'heure d'arrivée de chacun des dormeurs ainsi que son rang dans le relais des invités. Il s'agit d'un journal « spécialisé » et ponctuel en quelque sorte puisque limité dans son thème et sa durée; son écriture épouse le cadre strict de cette activité particulière où l'entrée initiale coïncide avec l'inauguration du projet et se termine à la suite du départ des derniers dormeurs. Le titre suggère d'entrée de jeu le caractère non personnel de l'entreprise diaristique qu'élabore Sophie Calle, dont la présence comme diariste se fait somme toute discrète<sup>133</sup> au cœur des pages, investie qu'elle est à rendre compte du comportement de ses invités, de leurs allées et venues, de leurs réactions et des paroles échangées. Autrement dit, si elle est à proprement parler la source du discours dans lequel s'exprime bel et bien un « je » auto-référentiel, elle n'en est pas le principal objet : le « je » agit surtout comme un prisme réfractant l'agitation qui lui est extérieure. Ainsi, la démarche prend davantage l'allure d'un « journal du dehors », pour parler comme Annie Ernaux, ou celle d'un « journal externe » par opposition à une pratique qui serait davantage portée par l'investigation de l'intime; l'appellation « journal de bord » nous apparaît être, en fin de compte, la plus juste.

Le projet se situe donc clairement en dehors d'une intimité de soi à soi qui est l'habituel

---

<sup>132</sup> L'écart entre le nombre d'invités et le nombre d'entrées s'explique par le fait que certains invités ont choisi de partager le lit à deux. Une seule entrée est alors utilisée pour en rendre compte.

<sup>133</sup> Ses interventions subjectives concernent plus souvent qu'autrement ses préoccupations à l'égard de la régie du projet.



terreau associé aux œuvres autobiographiques. L'artiste Calle, dans *Les Dormeurs*, est d'abord attirée hors d'elle-même, presque expropriée de l'intimité de sa demeure tant autrui y occupe une grande place. Par conséquent, s'il y a matière autobiographique, elle est résiduelle et détournée. Nous pensons cependant que malgré cette mise en suspens d'un moi intime, malgré cet apparent déplacement de l'objet de la poursuite, la diariste néanmoins s'expose.

De façon patente, dans les pages des *Dormeurs*, nous ne sommes pas à proprement parler dans le récit, du moins dans le récit au sens fort tel que l'entendrait Ricœur. Sous la forme d'énoncés fragmentés, *Les Dormeurs* est définitivement « accroché au temps<sup>134</sup> » chronologique de l'expérience : la trame, découpée en autant d'unités discrètes qu'il y a de visiteurs, épouse la régularité de l'horaire du projet et reproduit sa nature foncièrement répétitive. Sophie Calle s'y manifeste en qualité de « rapporteuse » : l'énonciation, semblant éprise d'exhaustivité, vise ni plus ni moins à « doubler », voire à « redoubler », l'expérience en cours. Telle une déposition, chaque entrée se modèle à l'ordre strict des événements : l'heure d'arrivée de l'invité, les circonstances particulières qui ont mené à l'invitation, la prise de contact avec le dormeur précédent, les négociations autour du lit, les réponses détaillées au questionnaire, le comportement du dormeur durant ses heures d'occupation, les circonstances du réveil et de départ; et la même séquence est reprise à nouveau avec le dormeur suivant. La narration, que l'on peut dire myope tant elle semble à la remorque des événements, se conjugue au présent de l'indicatif, dans un « présent ignorant de l'avenir<sup>135</sup> », sans pour autant que le temps du discours et le temps du narré coïncident parfaitement; un léger écart temporel se laisse deviner, procédant d'une rétrospection de très faible portée. À ce titre, on imagine aisément la diariste profitant des heures creuses du sommeil de ses invités pour tenir à jour les registres – registres aux allures comptables avec ses bilans sous forme

<sup>134</sup> Nous empruntons l'expression à Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Tétraèdre, Coll. « L'écriture de la vie », 2004, p. 105.

<sup>135</sup> Il s'agit d'un autre emprunt à la même source, *ibid.* p. 21.

chiffrée – et consigner une à une ses observations. En somme, l'écriture, intermittente, est foncièrement cumulative. En ces termes, bien que Sophie Calle, minutieusement, relate la suite des petits événements qui se déroulent chez elle, s'appliquant à rendre compte du temps événementiel, la stricte succession des séquences présentées, observant un ordre implacablement sériel, confine la trame à un registre épisodique. De toute évidence, la dimension chronologique supplante ici la dimension de configuration qui est propre au récit. En fin de compte, s'il y a activité mimétique, elle se situe, selon le vocabulaire de Ricœur, en amont de toute configuration narrative, c'est-à-dire qu'elle se déploie dans un espace pour ainsi dire pré-narratif. Or, cette étape suppose de « pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité<sup>136</sup> ». Ricœur précise encore que « [l'esprit] trouve la succession dans les choses avant de la reprendre en lui-même; il commence par la subir et même par la souffrir, avant de la construire<sup>137</sup> ». C'est là, selon nous, l'expérience précise que relatent *Les Dormeurs*.

Dépourvu d'intrigue à proprement parler, on ne retrouve guère dans *Les Dormeurs* de véritable progression de l'action; aucune clôture ou dénouement, de fait, ne vient en effet « justifier » l'agencement des séquences, sinon le simple fait d'avoir mené le projet à son terme. La voix de l'énonciation opère apparemment une simple captation et semble hésiter à prendre corps et à se constituer en véritable agent par lequel un récit devient possible. Cette voix qui se situe en deça de celle d'un sujet réfléchissant est pourtant le seul prisme par lequel toutes les séquences sont maintenues ensemble, assurant ainsi une forme de continuité énonciative capable de souder cette altérité multipliée. Raconter, relater, n'est-ce pas d'abord et avant tout mettre en relation? Sophie Calle se retrouve donc dans une double posture : à la fois pleinement ancrée dans le champ praxique et en rupture avec lui pour être à même de le restituer par l'écriture et la photographie. Elle semble donc confinée aux coulisses du

---

<sup>136</sup> Ricœur dans Muriel Gilbert, *op. cit.* p. 53.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 82.

narratif : en tant qu'instance énonciative, elle se situe en deçà de toute activité configurante, mais participe néanmoins à construire un espace où se déploient les figures.

En somme, si d'une certaine façon le récit nous échappe, il ne disparaît jamais complètement de la trame qui nous est dévoilée. Pour mieux décrire la stratégie callienne, nous serions tenté ici d'emprunter l'interprétation de la temporalité narrative proposée par René Audet, lorsqu'il interroge les modulations narratives des récits du quotidien, interprétation qui se distingue de la perspective ricœurienne. Selon Audet, dans ces récits de l'ordinaire, la temporalité ne joue pas tant un rôle structurant, au sens où l'entend Ricœur, que productif, « libérant les actions de leur schème configurationnel au profit d'une causalité minimale<sup>138</sup> ». Ainsi, le régime épisodique (un retour en quelque sorte au sophisme au *post hoc ergo propter hoc*) serait en mesure de construire en bout de piste un agencement minimal. Mais que produit cette temporalité séquentielle au juste? serions-nous en droit de nous demander maintenant dans le cas des *Dormeurs*. Que nous apprend-elle sur le « qui » derrière cette voix, une voix plutôt basse, mais non moins tenue à une certaine rigueur, se relançant sans cesse et qui, précautionneusement, rapporte?

### 2.1.2 Le caractère indirect de la conscience de soi : une question de distance

Nous l'avons déjà vu à même le préambule des *Dormeurs*, Sophie Calle pose de façon explicite le cadre temporel du projet auquel elle s'est adonnée. L'enjeu tient là : tenir fermement l'occupation de cette durée en dépit des changements (les différents dormeurs) qui surviendront. Littéralement, Sophie Calle accueille l'altérité; sans doute l'accueille-t-elle comme une altérité qui est au cœur d'elle-même. Or, la condition cruciale de ce maintien du projet semble surtout résider dans la bonne distance à trouver par rapport à l'autre qui s'introduit dans l'intimité de sa chambre, une distance à l'intérieur de laquelle, on peut le présumer, se jouera une forme de délimitation subjective. Ce que Calle met en place par ce

---

<sup>138</sup> René Audet, « Fuir le récit pour raconter le quotidien », *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, no 1, 2007, en ligne, p. 5.

dispositif est une situation d'interlocution (le fait qu'à un locuteur de la première personne correspond un interlocuteur de la deuxième personne), qui est la seule voie selon Ricœur par laquelle se dessine la constitution du soi, puisque alors seulement le soi est porté à l'expression et par conséquent réfléchi. « L'*ipséité* du soi, rappelle-t-il, est directement structurée par l'*altérité*<sup>139</sup> ».

L'expérience de sommeil sise en la demeure de Sophie Calle se fait en retrait du monde. Et dans l'intimité de l'écriture, nous connaissons déjà son repli énonciatif : l'instance focalisatrice s'absente le plus souvent d'elle-même pour être présente aux autres. À vrai dire, dans la scénographie qui nous est dévoilée, c'est davantage la figure de « témoin privilégié » qui se révèle à nous que celle d'une narratrice soucieuse de produire un discours (à aucun moment l'acte de narration n'est par exemple mis en scène). En dissimulant une bonne partie des marques de sa présence subjective, en se soustrayant en fin de compte comme médiation entre le réel et son compte rendu, Sophie Calle prétend donner à voir l'exact reflet de l'autre, du moins le montrer selon une relative transparence et sans transformation subjective : le monde nous apparaît de cette façon étalé là, comme s'il nous était offert. Le texte tend ainsi à s'effacer comme texte comme pour « allègu[er] son fondement référentiel<sup>140</sup> ». La figure de témoin privilégié qui nous occupe s'ingénie en outre à « élargir » sa présence perceptive, pour être à même de capter l'entièreté du flot discursif qui sévit sous son toit. Elle multiplie à ce titre les prises et autres astuces pour être à même d'appréhender l'altérité qui défile dans l'intimité de ses draps : questionnaire thématique, appareil photo, enregistreuse, sont autant de moyens de « reconnaître » l'autre et en même temps autant de retranchements lui permettant de moduler la distance la séparant de l'autre. Paravent de fortune ou simple « filtre objectivant », le recours instrumental se substitue à la médiation qu'elle résiste à assumer dans le discours. Comme si l'exigence d'une écriture myope, c'est-à-dire au plus

<sup>139</sup> Ricœur dans Muriel Gilbert, *op. cit.* p. 151.

<sup>140</sup> La formulation est empruntée à Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie : de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1980, p. 209.

près temporellement de l'expérience vécue, nécessitait pour compenser le manque de perspective « d'appareiller » sa sensibilité à l'égard du surplus d'altérité qui s'introduit littéralement chez elle. C'est seulement dans ce rapport de proximité distanciée, ouvert mais hors d'atteinte, qu'elle semble pouvoir négocier l'accès à sa conscience réflexive et ainsi se reconnaître. En somme, privé du secours de son *idem* (l'identité-mêmeté de Calle est niée ici), le pôle *ipsé* de l'identité callienne ne peut que s'aventurer dans l'arène paré de quelque cloison symbolique.

Nous persistons à croire que Sophie Calle sous ses atours de témoin privilégié attentif à l'agitation sous son toit, faisant montre de ne pas trop chercher, poursuit la quête de son propre soi. La description la plus concise de la stratégie oblique de l'artiste Calle revient une fois de plus à Régine Robin : « Sophie Calle ne s'aborde que médiatement<sup>141</sup> » ; ainsi « d'être sans trace », elle en arrive d'une certaine façon à trouver un « soi dans les autres ». Plus précisément, l'autre, subordonné à un cadre choisi, devient le détour au-delà duquel un soi est pressenti. Il n'y a qu'un pas pour rejoindre l'analogie caméléonesque qu'Anne Sauvageot apose sur la manière de Sophie Calle et qui souligne entre autres affinités avec le dit reptile la maîtrise de son geste prédateur : en prédatrice habile, l'artiste, en effet, se saisit de sa proie à distance<sup>142</sup>. Selon une logique pratique, on peut dire que par cette séance ritualisée, assortie de multiples règles et précautions, la diariste paraît matérialiser non seulement une situation d'interlocution mais peut-être davantage une forme de transaction<sup>143</sup>. *Les Dormeurs*

<sup>141</sup> Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, op. cit., p. 212.

<sup>142</sup> L'auteure s'amuse en introduction de son livre à décliner les ressemblances de toutes sortes qui existent entre l'artiste Sophie Calle et le caméléon. Mais au-delà des affinités physiques et comportementales, Anne Sauvageot fait surtout référence à la « propension [de Calle] à emprunter à son milieu – au sens écologique du terme – ses formes, ses outils, ses artefacts, ses facéties, ses excès, ses interrogations, ses angoisses, etc. ». Anne Sauvageot, *Sophie Calle. L'art caméléon*, op. cit., p. 13.

<sup>143</sup> Philippe Lejeune explore l'impression de « vécu » comme stratégie de mise vente de certains ouvrages à teneur « scientifique » ou ethnologique où la médiation est peut-être dissimulée mais bien réelle. Il précise que « le message, il [l'indigène] n'est pas le seul à le produire : c'est la curiosité et l'interrogation de l'autre [l'enquêteur] qui le pousse à exprimer ce qu'il n'aurait sans ça jamais dit, et à



s'apparentent en cela aux carnets de l'ethnologue en mission, remplis d'échanges soigneusement transcrits semblant avoir été puisés à même la source, comme s'ils étaient toujours déjà là; « le message » qui y est recueilli se trouve néanmoins précautionneusement orienté par la curiosité de l'enquêteur. Ainsi procède Sophie Calle, qui, après avoir brièvement campé « l'identité » de chacun de ses invités, investit leurs qualités de dormeur que tous s'efforceront, chacun à sa façon, de formuler. Or, parmi les questions issues du questionnaire se trouve celle de la portée artistique de l'activité à laquelle se soumettent *Les Dormeurs*. La matière alors prélevée par l'ethnologue improvisée est capitale puisqu'il en va de son statut d'artiste. Dans ce contexte de transaction fabriqué de toutes pièces, se joue une authentique dialectique de reconnaissance. Anne Sauvageot suggère que le choix de certains dormeurs, dont Fabrice Luchini, Roland Topor et sa compagne Frédérique Charbonneau, acteurs reconnus du monde de l'art, participe de cette entreprise d'attestation, ceux-ci ajoutant par leur légitimité propre leur caution au projet artistique de Calle<sup>144</sup>. La démarche stratégique est à peine voilée, puisque la dédicace qui ouvre le livre d'écriture entérine et signe ce désir de reconnaissance :

À Bernard Lamarche-Vadel, qui s'est donné la mort le 30 avril 2000. C'était en 1979. Bernard Lamarche-Vadel était le compagnon de la septième dormeuse. Elle lui raconta sa nuit. Il vint me voir, et me proposa de montrer, au musée d'Art moderne de la ville de Paris – à l'occasion de la Biennale des jeunes –, ce qui n'était pas encore un "projet artistique" mais plutôt un jeu. Ce fut ma première exposition. En fait, c'est lui qui décida que j'étais une artiste.<sup>145</sup>

### 2.1.3 *Tenir bon, tenir journal, tenir promesse*

On ne peut se méprendre désormais sur le mouvement général de ce journal de bord qui

---

quoi l'autre n'accorde d'ailleurs peut-être pas le même sens et la même importance que lui. » En somme, c'est l'enquêteur qui tire profit de cette transaction. Philippe Lejeune, *Je est un autre*, op. cit., p. 223.

<sup>144</sup> Anne Sauvageot, op. cit., p. 243.

<sup>145</sup> Sophie Calle, *Les Dormeurs*, op. cit., p. 7.

procède clairement d'une « concrétion », dans le sens où véritablement il incorpore l'extérieur dans l'intime par opposition au mouvement d'expression qui tendrait plutôt à manifester l'intime à l'extérieur<sup>146</sup>. En somme, Sophie Calle « nourrit ce corps imaginaire qu'est le journal<sup>147</sup> » de l'altérité puisée chez autrui, mais ces traces, sortes de miroitements consignés les uns après les autres, deviendront ses marques à elle. Au bout du compte, elle fera sien ce qui se présente comme autre, dirait sans doute Ricœur. Il y a certainement une opération d'identification de Sophie Calle à ce que rapportent ses invités et plus particulièrement à cet acte de naissance qui fait d'elle une véritable artiste. C'est bel et bien ce processus, qui précède ce que nous pourrions appeler la totalisation ou l'assimilation finale, où l'*idem* et l'*ipsé* se combinent, que Sophie Calle choisit de nous montrer *in extenso*. En ces termes, le journal des *Dormeurs* ressemble à une démonstration, à un étalement de preuves, sans qu'une opération de synthèse n'ait été faite, en fin de compte sans que Sophie Calle ne se proclame elle-même être une artiste.

Le journal, par son attention constante au présent, façonne une temporalité active; par ricochet, l'écriture diaristique qui en découle tend à s'approcher du discours performatif, puisque écrire peut permettre ici de tenir l'épreuve de la durée et de l'altérité. Cette écriture régulée suppose cet amarrage du soi à un cadre qui, s'il est fixe, n'autorise en revanche aucun contrôle sur ce qui advient. Le journal est peut-être en cela la forme qui sied le mieux à la négociation de soi par soi puisqu'il est le lieu, cet intervalle de sens dont parlait Ricœur, où se négocie l'épreuve du même et de l'autre dans toute l'expressivité de leur lutte. Et c'est au fil des pages, de ces parcelles mises bout à bout, par cette « mise à jour du soi » portée par une énonciation patiente, que se dégage pour Calle un sentiment de continuité, et de là un sentiment d'identité.

---

<sup>146</sup> Philippe Lejeune explique que l'écriture du journal combine souvent ces deux mouvements complémentaires. Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1998, p. 369.

<sup>147</sup> *Ibid.* p. 370.

En fin de compte, montrer davantage que raconter constitue sans doute la principale visée derrière la création du coffret *Les Dormeurs*. Cette rhétorique de la restitution choisie par Calle participe de la preuve, nous l'aurons compris, menant à l'attestation de soi comme artiste, à cette attestation dont parle Ricœur qui relève de la confiance en sa puissance d'agir et qui appartient au registre des capacités. Par ailleurs, la démonstration s'étoffe ici dans le quantitatif puisque la somme, l'accumulation des indices ne peut que fortifier la preuve. Il y a bel et bien acte de construction de soi à partir de ce matériau accumulé, encombré, saisi et montré tel quel, sans montage et apparemment non encore configuré. La forme du journal par l'exposition répétée des différentes figures qu'il autorise et parmi lesquelles se détache au fil des pages la prégnance de sa propre figure d'artiste constitue le parti pris de l'œuvre elle-même : dégager le « noyau dur » de son identité sans l'artifice de la mise en récit globalisante. Une fois légitimée par le regard de l'autre, l'identité-*ipsé* de Sophie Calle, au terme de cette durée aboutie, se reconnaît par le langage comme une autre, c'est-à-dire transformée, voire « altérée » par cette nouvelle dimension d'un « soi capable », mais néanmoins toujours fidèle à elle-même. Sa quête d'identité appelle en fin de compte une forme « d'adhésion à soi »<sup>148</sup>.

Il y a eu maintien du soi : une promesse semble même avoir été tenue. Toutefois, nous demeurons ici en deça de la portée éthique de la promesse qui pourrait se définir comme « une forme de reconnaissance du futur de soi vers l'autre »<sup>149</sup> puisque Sophie Calle n'a pas de véritable vis-à-vis qui ait reçu en gage sa parole donnée. La promesse qui semble traverser *Les Dormeurs* et à laquelle Sophie Calle s'engage d'abord et avant tout relève de la consistance identitaire : « même si j'ai changé, je n'ai pas changé de vouloir »<sup>150</sup>. Ainsi, elle a

<sup>148</sup> L'expression est empruntée à Michel Braud, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 2006, p. 63.

<sup>149</sup> Guy Samama, « Paul Ricœur, de l'identité à la promesse », *Critique*, no 691, décembre 2004, p. 1016.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 1010.

honoré son propre serment, la règle de son propre jeu. Pendant huit jours, elle a joué le rôle de l'artiste, pourrions-nous dire, en créant notamment ses conditions de réalisation, puisque « [l]e rôle n'est que la matrice qui accueille le Soi et lui offre la possibilité d'une expression<sup>151</sup> ». Or, au centre de cette posture volontaire se loge surtout selon nous ce que nous pourrions appeler la promesse de l'œuvre qui guide l'entièreté du projet. Au terme de cette exigence désormais maintenue, Sophie Calle montre bien qu'on ne peut être artiste que s'il y a quelqu'un qui l'atteste, s'il y a quelqu'un qui participe au même jeu.

## 2.2 Impasse au plan de la reconnaissance mutuelle : Double Blind

*Ne pas se reconnaître soi-même,  
nous amène à ne pas être reconnu.*  
Elsa Zylberstein

Dans le vaste jeu de l'autobiographie, Sophie Calle multiplie les pratiques et les postures. Dans *Double Blind*, il semble que la vie excède la mise en scène. On rappellera que le film est issu d'une impasse vécue par le couple formé de Sophie Calle et de Greg Shephard, sorte de déroute intime qui devient, comble du paradoxe créateur, le prétexte d'un projet artistique commun. C'est dire qu'ici la ligne qui sépare l'art de la vie certainement s'affine et se tord. Ainsi, non seulement les circonstances de la vie réelle fournissent-elles directement la trame de fond de ce qui nous est raconté, elles impriment également le dispositif même de ce qui se présente comme une exploration cinématographique à deux auteurs. Dans l'ensemble de la production de Sophie Calle, ce premier film constitue l'une des pièces qui recèlent la plus forte teneur autobiographique. Tel qu'il se décline à l'écran, le thème amoureux, thème de prédilection de Sophie Calle s'il en est un, reconduit avec une force particulière les enjeux qui relèvent de l'identité narrative. Puisque « agir, c'est toujours

<sup>151</sup> Pascale Ancel, « Sophie Calle : une héroïne contemporaine », *loc. cit.*, p. 222.

agir avec d'autres<sup>152</sup> », le film pose notamment la question cruciale de l'altérité dans le registre de la réciprocité et ouvre sur celle de l'autorité narrative.

L'appel du film et du voyage vont de paire : à vrai dire l'un est la condition de réalisation de l'autre et réciproquement. On le sait, Sophie Calle soigne la vie par l'art, le projet du road movie, nous l'avons vu, n'est rien d'autre qu'un appât afin d'obtenir un sursis, un supplément de durée avec l'homme qu'elle aime. En défiant ainsi l'ordre des choses, on constate que l'*ipséité* de l'identité callienne est encore une fois sollicitée hors de la sécurité de la *mêmeté*. En somme, ce qui était rupture, discordance, devient dans le cadre du film un véritable enjeu identitaire.

### 2.2.1 Son et image : limitations et astuces

C'est par le prisme de deux caméras que l'histoire nous est révélée. *Double Blind* raconte le voyage qui a mené Greg Shephard et Sophie Calle de la côte est à la côte ouest des États-Unis en 1992. Le dispositif choisi, l'extrapolation technique d'un malaise intime, ne répond à aucun impératif extérieur sinon celui de combler le manque de dialogue qui pèse déjà sur eux : « Tout ce qu'on ne pouvait dire à l'autre, précise Sophie Calle, – nos impressions sur le voyage, sur les gens rencontrés, ce qu'on pense de l'autre, du compagnon silencieux –, on allait le dire à la caméra, l'utiliser comme un confessionnal<sup>153</sup>. » C'est ainsi que chacun équipé d'une caméra, ils filment parallèlement le trajet et enregistrent, simultanément ou non, leurs commentaires personnels, l'un en anglais, l'autre en français. Il se trouve que le recours à deux caméras tout comme la maladresse technique des deux néophytes auront des conséquences esthétiques et narratives importantes :

Les images prises à l'extérieur de la voiture étaient inutilisables, la caméra bougeant constamment de haut en bas. En revanche, les images prises depuis la voiture, en roulant, étaient stables. D'un autre côté, dès que nous étions hors de la

<sup>152</sup> Ricœur cité par Muriel Gilbert, *L'identité narrative*, op. cit., p. 54.

<sup>153</sup> Sophie Calle citée par Anne Sauvageot, Sophie Calle. *L'art caméléon*, op. cit., p. 178.

voiture, face à face au restaurant, par exemple, nous étions paralysés par notre relation. Quand nous roulions, le silence était supportable. À partir de ce double constat, nous avons pensé qu'il y avait un sens à ce que les images " hors véhicule " soient figées; nous en avons extrait des plans fixes, ce qui a permis de sauver ce matériel. Et toutes les images prises de la voiture sont en mouvement, car elles sont utilisables et que c'est juste, psychologiquement.<sup>154</sup>

L'aveu ainsi formulé dévoile on ne peut plus candidement la part d'arbitraire qui s'insinue dans toute opération de montage, jusqu'à modifier complètement la texture du film. Bien que l'appréciation du matériel dans l'après-coup ait permis d'insuffler du sens à quelques ratages techniques, les limitations formelles et le propos lui-même semblent néanmoins avoir été appareillés *in extremis*, procédant d'une manœuvre de récupération hasardeuse. C'est dire qu'il y a ici non seulement captation, transport de la vie vers son double comme dans *Les Dormeurs*, mais également montage par la suite, œuvre de configuration, dirait Ricœur.

Or, comme nous le verrons, la portée de la décision somme toute pratique de se munir de deux caméras dans l'aventure du film est autrement plus grande. Ce seul élément de mise en scène prévu avant le grand départ – puisque faut-il le rappeler aucun scénario ne préside à l'aventure – cristallise, selon nous, les véritables enjeux narratifs et identitaires à l'œuvre, en cloisonnant l'espace narratif notamment et en doublant la perspective.

Par le biais du film qui prolonge ici la vraie vie, Sophie Calle se voit confrontée à une situation dont elle ne maîtrise pas l'ensemble des paramètres. Si les invités-dormeurs étaient au centre du projet, on a bien vu que ces derniers étaient soumis aux règles strictes de la logeuse. Dans *Double Blind*, l'autre, en la personne de Greg, est non assujetti et dispose des mêmes moyens techniques pour faire advenir et manier la « matière artistique » que l'initiatrice. Cybell McFadden Wilkens rappelle à juste titre que l'enjeu spécifique du film tient donc dans cette tension inédite où la présence de Sophie Calle à l'écran dépend de la

---

<sup>154</sup> Les propos sont de Sophie Calle, tirés de « Interview-biographie de Sophie Calle », une entrevue dirigée par Christine Macel (dir.), *Sophie Calle. M'as-tu vue, op. cit.*, p. 81.



participation de Greg. En fin de compte, l'artiste Calle ne détient plus la pleine autorité sur la proposition artistique, ce qui ne manque pas de soulever la question des répercussions de cette nouvelle donne sur son travail qui tend le plus souvent à se construire à travers « l'usage » de l'autre.

Calle's projects depend on the presence of the absent others for these actions to occur. Shephard's interactive presence, however, underscores the importance of the other, albeit reluctant or unknowing, in her entire work. It is usually Calle who impose her artistic will on others, but Shephard's active participation changes the rules of her game. What are the implications of Calle's artistic production always already inflected through others? If the dependance on other is something she sets up through a convoluted orchestration of events, circumstances, and rules of the game, why does she need this as integral part of her self-presentation as an artiste?<sup>155</sup>

Qui plus est, l'enjeu du film se transporte cette fois non pas du côté de la reconnaissance de son statut d'artiste<sup>156</sup>, mais de sa reconnaissance par Greg, comme « objet de désir », reconnaissance pour laquelle, aussi velléitaire soit-elle, elle n'a pas de pouvoir. Ainsi en est-il de son statut d'objet désiré comme de la trame du film : sans cesse menacés de ne pas exister. Or, depuis *Les Dormeurs*, c'est le pari même de l'œuvre : suivre la fine ligne qui sépare la présence de l'absence, le comblement du manque, le fait de prendre et d'être prise<sup>157</sup>.

Par le truchement de ce stratégique dédoublement de caméra, le médium s'exhibe en quelque sorte, il devient partie prenante de l'aventure. Ainsi, non seulement la caméra sert à la fois le voir et le dire, qui font la matière première du film, mais une perspective s'ajoute

<sup>155</sup> Cybelle McFadden Wilkens, « No Sex Last Night : The Look of the Other » dans Maïté Snauwaert et Bertrand Gervais, *Intermédialités. Filer (Sophie Calle)*, loc. cit., p. 116.

<sup>156</sup> Avant même qu'ils se connaissent, Greg est inspiré par la démarche artistique de Sophie Calle. [Greg, voix off] : « I saw her show in Boston and I decided I wanted to follow her. I didn't know how or when but I knew I wanted to reinvent myself like she had. »

<sup>157</sup> Martine Delvaux fait une analyse approfondie et nuancée du motif du « No sex » qui traverse nombre de projets dans l'œuvre de Sophie Calle. Voir Martine Delvaux, « Sophie Calle : No Sex », loc. cit., p. 425-435.

qui permet aux spectateurs de s'immiscer dans les dédales du processus de sa fabrication. Ici, la caméra à la fois produit et reflète du vécu, engendre et enregistre l'expérience de soi.

La caméra agit d'abord comme confident de remplacement. Le dispositif renoue ainsi avec le journal qui donne forme à la suite des jours, mais cette fois la parole spontanée prend la place de l'écriture quotidienne. La caméra recueille en quelque sorte le discours intérieur de chacun réduit au silence d'une relation qui ne va plus. Surgit çà et là une parole fragmentée, au rythme des épisodes de silence qui s'étalent entre eux. Le rapport de Greg et Sophie à l'égard de leur propre caméra est bel et bien celui du diariste envers ses cahiers intimes : retrait du monde et centration du sujet balisent les confidences faites à leur appareil. La parole advient effectivement en dehors de l'événement et dans une certaine solitude, bien que toute relative étant donné la proximité physique de l'autre; cette solitude paraît pour le moins communicationnelle et affective. Nul doute par ailleurs que ce journal ponctuel consacré à l'aventure américaine se révèle cette fois comme une saisie des territoires de l'intime, dont le soi constitue le principal objet d'observation. Par conséquent, chacun des diaristes laisse libre cours à un discours qu'il ne tiendrait guère devant autrui, qui plus est devant cet « autre » qui prend place juste à côté. Ils exposent tous deux un « je » tourmenté par la situation qui est la leur, un « je » bel et bien engagé dans le présent de l'énonciation, bien loin en fait de la figure de simple témoin relevée dans *Les Dormeurs*. Si à ce moment-là, la voix hésitait à prendre corps, Sophie Calle se reconnaît désormais comme personnage de son propre récit de vie. Les commentaires et impressions spontanés sont ainsi autant « d'entrées », dont les coordonnées temporelles s'inscrivent automatiquement par le biais des *time codes* qui apparaissent à l'écran. Définitivement rompu à sa fonction d'exutoire, le recours à la caméra leur sert principalement à se soulager le cœur, ce qui sans doute, en réduisant une tension, leur permet de tenir le coup.

Il en résulte pour une bonne partie du film une sorte de journal intime à deux voix, constitué de *voix off* intercalées commentant au plus près le cours des choses dans une narration ouverte et intermittente. Il y a donc dédoublement de la perspective ayant pour objet

une expérience commune vécue dans une unité de temps et de lieu. Leur perspective temporelle est de l'ordre de l'immédiateté, toujours myope, rivés qu'ils sont au temps qui passe et à leurs propres tourments. Par ailleurs, le dispositif, s'il fait office de soupape intérieure, conduit en contrepartie à un grand confinement narratif. L'espace interlocutif se voit par la force des choses réduit au minimum : le « je/tu » est en grande partie remplacé par le « je-il/je-elle » au cœur même du discours. Le titre *Double Blind*<sup>158</sup>, qui fait référence à la méthode d'investigation scientifique en double aveugle, met précisément l'accent sur le retranchement en question, voire sur la tension qui découle de ce stratagème favorisant une certaine cécité. L'un comme l'autre des diaristes ne savent quelle histoire est véritablement en train de s'écrire; l'un comme l'autre ignorent qui, en bout de ligne, « conduit » l'aventure amoureuse et filmique ou lequel se « fait conduire ». Le statut de sujet de chacun rivalise avec leur statut d'objet. En fait, le récit « semble se construire sous nos yeux en même temps que Greg et Sophie vivent le quiproquo sentimental<sup>159</sup> », sans la gouverne en tout cas d'une autorité claire, qui, elle, sait ou voit<sup>160</sup>. La relative étanchéité du dispositif aura pour conséquence de reléguer pour ainsi dire le discours des protagonistes aux frontières de leur soi, et depuis ce repli, ils ne peuvent que « préserver intact l'énigme de l'altérité<sup>161</sup> ».

---

<sup>158</sup> La visée principale de cette stratégie est de réduire au mieux l'influence sur la variable mesurée que pourrait avoir la connaissance d'une information. On parle aussi dans le vocabulaire scientifique de répartition aléatoire (hasardisée) à double insu. On peut noter le changement de « paradigme » qu'implique le changement de titre. *No Sex Last Night* fait référence à la thématique qui traverse l'œuvre selon le point de vue du personnage de Sophie Calle, tandis que *Double Blind* désigne la contrainte de production.

<sup>159</sup> Anne Sauvageot, *op. cit.*, p. 215.

<sup>160</sup> Il y a bien sûr eu montage du film selon la vision des auteurs, néanmoins la « cueillette » de la matière filmique s'est faite selon un mode largement improvisé.

<sup>161</sup> Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock. Coll. « Essais », 2004, p. 92.

### 2.2.2 De la dissymétrie à la réciprocité<sup>162</sup>

Le film a donc ceci de particulier qu'il expose en alternance « le discours intérieur » de chacun sans toutefois que l'autre, qui est par ailleurs le plus souvent « l'objet » commenté, en soit témoin au moment de l'enregistrement; deux intériorités conjointes dans l'espace et par leur histoire sentimentale se scrutent, pourrait-on dire, en vase clos. On comprend rapidement que rien ne prédispose dans le dispositif choisi à « réparer » le canal de communication à l'intérieur de ce couple qui s'étiole. Bien qu'en apparence schizophrénique, la représentation offerte de ce qui se joue a certainement le bénéfice de mettre en relief ce que Ricœur nomme la « dissymétrie présumée originaire du rapport de moi à autrui<sup>163</sup> », notion philosophique qui renvoie au fait que le vécu propre d'autrui nous reste à jamais inaccessible. À quelques reprises, Greg et Sophie expriment à leur journal-caméra l'incompréhension mutuelle à laquelle ils se frottent souvent de même que le soulagement ressenti à l'idée que leurs pensées intérieures demeurent secrètes malgré la constante surveillance de l'autre. Tandis qu'il se questionne tantôt sur ses silences : « I never know if her silence is sincere or if there is some tactic involved. It's hard. »; « I'm glad she can't read my mind! », elle ne sait comment interpréter ses émotions et garde pour elle ses jugements à l'égard de son comportement (« Je n'oserais jamais lui dire ça en face. »)

Plus encore que dans *Les Dormeurs* où l'autre, quoique multiplié, en sa qualité d'hôte, devait se soumettre à quelques consignes, la dialectique de l'identité est ici confrontée à l'altérité de façon certainement plus immédiate et engagée : « Une histoire de vie se mêle à celle des autres, rappelle Ricœur. Et c'est dans l'épreuve de la confrontation avec autrui, s'agissant d'un individu ou d'une collectivité que l'identité narrative révèle sa fragilité<sup>164</sup>. »

---

<sup>162</sup> Le sous-titre est directement emprunté à l'ouvrage de Paul Ricœur. *Ibid.*, p. 227.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 156.

Et cette fragilité n'aura d'égale que le degré d'enchevêtrement<sup>165</sup> des dites histoires nouées à la même intrigue. En fin de compte, la relation à l'autre qui se développe viendrait dynamiser l'énigme de départ, en tentant entre autres de « réparer » la dissymétrie existante entre soi et l'autre; or, cette réparation, selon Ricœur, passe obligatoirement par la reconnaissance.

Paul Ricœur entreprend dans son livre *Parcours de la reconnaissance* de restituer une cohérence « à la suite quelque peu hétérogène des occurrences philosophiques connues du terme “ reconnaissance ”<sup>166</sup> ». Son parcours philosophique est ponctué de trois études qui correspondent aux trois acceptions du terme « reconnaissance » relevées au plan lexical : la reconnaissance comme identification (d'un objet ou d'une personne), la reconnaissance de soi et la reconnaissance mutuelle. La reconnaissance-identification fait appel à la fonction cognitive qui permet un repérage objectif et la distinction d'une chose et de sa représentation. Dans la reconnaissance de soi, « le soi a pris la place du quelque chose en général<sup>167</sup> ». Ricœur soutient que se reconnaître soi-même, c'est avant tout reconnaître ses capacités d'agir (pouvoir dire, pouvoir faire, pouvoir raconter et se raconter, et bien sûr être imputable de son action); nous avons vu que c'est cette reconnaissance qui constitue l'enjeu dans *Les Dormeurs*, à savoir la reconnaissance par Sophie Calle de ses propres capacités d'agir. En ces termes, mémoire et promesse constituent les deux pôles de cette reconnaissance de soi : « La mémoire est ce qui me permet de me reconnaître comme étant le même à travers le temps tandis que la promesse marque la volonté de rester constant en dépit des vicissitudes<sup>168</sup>. » À ce stade, la figure de l'autre n'apparaît encore qu'en creux : autrui ne faisant pas figure de fondement comme l'est par exemple la puissance d'agir<sup>169</sup>. C'est plutôt dans le fondement de

<sup>165</sup> La notion d'enchevêtrement est attribuée à Shapp dans l'ouvrage de Paul Ricœur. *Idem*.

<sup>166</sup> Citation directement extraite de la quatrième de couverture. *Ibid*.

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 34.

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 366.

<sup>169</sup> On peut présumer que dans *Les Dormeurs* Sophie Calle se reconnaît comme artiste, en se

la reconnaissance mutuelle qu'est intégrée l'altérité; ce type de reconnaissance en appelle au modèle du don réciproque qui fonde l'expérience de la gratitude, cette dernière constituant la figure ultime de la reconnaissance mutuelle, selon Ricœur, au-delà même de la lutte toujours inachevée pour la reconnaissance. On comprendra que la dernière proposition du philosophe constitue une modélisation visant à dépasser la dissymétrie originale du rapport de soi à autrui.

L'objectif de Ricœur dans son étude est de rendre explicite les changements d'implication et de postures existentielles que suppose le passage de l'un à l'autre des types de reconnaissance :

Mon hypothèse est que les usages philosophiques potentiels du verbe « reconnaître » peuvent être ordonnés selon une trajectoire partant de l'usage à la voix active à l'usage à la voix passive. Ce renversement au plan grammatical porterait la trace d'un renversement de même ampleur au plan philosophique. Reconnaître en tant qu'acte exprime une prétention, un claim, d'exercer une maîtrise intellectuelle sur le champ des significations, des assertions significatives. Au pôle opposé de la trajectoire, la demande de reconnaissance exprime une attente qui peut être satisfaite seulement en tant que reconnaissance mutuelle, que celle-ci reste un rêve inaccessible ou qu'elle requière des procédures et des institutions qui élèvent la reconnaissance au plan politique.<sup>170</sup>

Ce bref détour du côté de la philosophie de Ricœur nous fait voir l'important glissement de sens ainsi que les implications déjà présentes dans les différentes acceptions, à savoir, pour le dire simplement, « le transfert de l'acte positif de reconnaître à la demande d'être reconnu<sup>171</sup> ». On s'en doute, le glissement de l'une à l'autre des formes de reconnaissance ne se fait pas sans une part de friction. Bien entendu, la thématique de l'identité se trouve relayée au cœur des différents statuts de reconnaissance, jusqu'à la reconnaissance mutuelle

---

prêtant en quelque sorte à un jeu de rôle; elle se présente ainsi de façon presque exploratoire devant et à partir de l'autre qui agit comme simple témoin.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 37.



où elle atteindra une sorte de point culminant, puisque « c'est bien notre identité la plus authentique, celle qui nous fait être ce que nous sommes, qui demande à être reconnue<sup>172</sup> », précise Ricœur.

La notion de reconnaissance développée par Ricœur jette un précieux éclairage sur les enjeux centraux qui parcourent le film *Double Blind*. De toute évidence, au moment de leur virée américaine, Greg et Sophie se trouvent empêtrés si l'on peut dire dans un des modèles de reconnaissance intersubjective abordés par Ricœur à la suite d'Axel Honneth, celui du commerce intersubjectif de l'amour : « Il s'agit du degré pré-juridique de reconnaissance réciproque, où des sujets se confirment mutuellement dans leurs besoins concrets, donc comme des êtres nécessaires<sup>173</sup>. » Il est difficile effectivement de ne pas déceler dans les multiples doléances faites de part et d'autre à la caméra autre chose qu'une longue attente, aussi persistante que désolée, quoique jamais formulée en « demande » à proprement parler, de reconnaissance à l'égard de leur vis-à-vis. Le film *Double Blind* montre, selon nous, cette zone intermédiaire et incertaine, assurément trouble et inconfortable, de négociation larvée entre deux personnes à la fois « nécessaires » et soucieuses de s'affranchir de cette requête existentielle, celle d'être validé, reconnu, et peut-être plus encore dans le cas de Sophie Calle, celle d'être vue<sup>174</sup>.

Ricœur rappelle que la reconnaissance réciproque entre interlocuteurs « inégaux », étant donné l'état de dissymétrie originaire dans lequel ils se trouvent, n'est jamais complètement gagnée. Elle est par définition soit insuffisante, fautive, limitée, ponctuelle ou en retard sur le réel qui ne cesse de se mouvoir et de redistribuer les surplus et les manques; en cela même, la

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>174</sup> En ces termes, *Double Blind* n'est qu'une des nombreuses déclinaisons artistiques de Sophie Calle s'articulant autour des notions clés du regardeur et du regardé. Pensons pour s'en convaincre au titre de l'exposition réunissant l'ensemble de son œuvre qui fut présentée en 2003 au Centre Pompidou à Paris: *M'as-tu vue?*

« joute » de la reconnaissance réciproque doit sans cesse être rejouée. C'est que la reconnaissance porte en elle l'ombre de la méconnaissance, précise Ricoeur : « De même que la reconnaissance-identification allant du quelque chose en général aux personnes singulières reste affrontée à l'épreuve du méconnaissable, la reconnaissance réciproque risque de ne jamais en finir avec la méconnaissance, au sens de déni de reconnaissance<sup>175</sup>. » En conséquence, celui qui ne reconnaît d'aucune façon la véritable mesure de sa dette s'échappe d'une certaine façon du circuit de l'échange et de la mutualité.

### 2.2.3 Dénier de reconnaissance : la préservation de soi

L'amalgame des silences, des dialogues et des confidences dans *Double Blind* a toutes les apparences d'une véritable lutte pour la reconnaissance. En fait, souligne Cybelle McFadden Wilken, « both participate in a narrative of seduction, refusal of desire, manipulation, and dependency<sup>176</sup> ». Dès l'amorce du film, Sophie expose les charges qui pèsent contre Greg depuis leur première rencontre, liste dont la principale faute est certainement celle de sa présence toujours « différée » qui le fait constamment se défilier lorsqu'il est attendu. Or, ce « délit de fuite » est en voie de se répéter avant leur départ :

We were to leave January 1st, a few days after my arrival. But instead of meeting me at the airport, I found him asleep in his apartment. He hadn't left for a week. Nothing had been done. The car wasn't ready, the cameras not purchased, he had lost his driving license, not said goodbye to his friends, not clean the trunk, any excuse would do. I knew he didn't want to leave anymore, but, to protect my trip, I organised everything.

Malgré l'inscription de Greg aux abonnés absents, elle veut l'épouser; il souhaite pour sa part faire un film. Elle a l'argent tandis qu'il possède la voiture. Désirs et dépendances se voient du coup imbriqués et, par la même occasion, semblent devenir monnayables. S'ensuit pour chacun d'eux une négociation intérieure des plus vigilantes et serrées. On constate

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>176</sup> McFadden Wilken, « *No Sex Last Night : the Look of the Other* », *loc. cit.*, p. 122.

rapidement qu'une véritable rhétorique de marchandage sature le fil des confessions faites à la caméra. Chacun semble réticent à *se* mettre en jeu et qu'ainsi le « don » entame finalement le soi, comme si toute concession engageait le risque d'une méconnaissance. La bande son regorge en effet de « calculs » nerveux et empressés puisqu'il est sans cesse question d'évaluer la mise, de soupeser le risque de *se* perdre : en cela, il paraît préférable pour chacun de retenir le jeu que de céder, de voir en fin de compte à la préservation de soi. Automobile, argent, clés, lettres, lit deviennent autant d'objets de transition qui se transigent avec la gravité d'une relation métonymique, où l'objet est inextricablement assimilée à la personne qu'il représente. C'est dire toute la précarité que sous-tend l'économie du soi. À différents moments du film, les considérations matérielles jouxtent de curieuse façon les envies comme les regrets et les inclinaisons paranoïaques :

[Sophie, *voix off*] : J'aurais dû garder les clés, s'il ne revenait pas... I remember the last time I left for Paris, I wasn't sure to ever see him again so I demanded an hostage, to give me his most precious possession. It was a small french nineteenth century painting entitled *The Love Letter*, which represented a young girl with an uncanny likeness to me. I should have kept the keys.

[Greg, *voix off*] : I'm stuck with no money. I thought I was supposed to get it before we left. Even if I wanted to leave, I couldn't. How have I let this happen? You know, I bet she asked for a room with only one bed.

[Greg, *voix off*] : She knows I have no money but I am not going to ask her. I am reduce to stealing two dollars at every fill-up. You've become her hostage. Even if you left, how far could you go?

[Greg, *voix off*] : I'm getting tired of listening to her french in that camera. Say what you are thinking, just say what you want to say. I hope she wasn't serious about the idea of getting married in Vegas. You don't have to please her.

[Sophie, *voix off*] : J'ai répondu que moi-même j'avais été contaminée par son manque de désir. Il a dit qu'il était seulement profondément déprimé, que je perdais vite courage, qu'il commençait à se rapprocher de moi alors que je m'éloignais, mais après il sanglotait comme un enfant. Alors je l'ai pris dans mes bras, et une fois de plus nous avons laissé là mes problèmes pour plonger dans les siens.

[Sophie, *voix off*] : It last three hours, cost 300 dollars. Greg chuchote dans sa caméra, quand il fait ça je l'imagine en train de dire les pires atrocités sur moi.

[Greg, *voix off*] : Just make sure she doesn't corner you in this position anymore. Admit it. The problem is you need her too much to like her. If only she'd take that camera off me.

[Greg, *voix off*] : The car seems to be running OK now. I can't let her find out that I spent the money she sent me to get it fixed before the trip. There's no way I'm selling it in California, it's the only thing I've got left. When is she going to bring up Vegas?

[Sophie, *voix off*] : So Greg, will you marry me? Ça serait tellement plus facile s'il n'était pas si beau. Twenty dollars. Forty minutes. Not bad.

Du côté de Greg, humiliation, méfiance et attitude défensive se trouvent ici consolidées par autant de promesses faites à lui-même, alors que, rompue à n'être qu'objet de comparaison<sup>177</sup> et d'agacement<sup>178</sup> et jamais objet de désir, Sophie se rabat sur la rétention des ressources et tend à se retirer d'une certaine façon du « marché », tout en accumulant compulsivement les preuves visuelles du « No sex » qui ponctuent leur périple américain. C'est dire que les impasses sont nombreuses au registre de la reconnaissance réciproque. Ce qui devait ressortir d'un modèle de mutualité ressemble davantage à une lutte à finir pour la reconnaissance de soi et le maintien de son emprise sur l'autre. L'un comme l'autre se voit en bout de ligne privé de l'approbation attendue de ses désirs. En clair, l'arrimage des demandes et des dons achoppe : il n'y a pas ici de « simultanéité existentielle », au sens de Ricœur, celle qui assure un échange confiant en permettant à chacun de « se tourner vers l'autre à travers l'aveu d'une différence indépassable<sup>179</sup> ». Tous deux atteints d'une forme de cécité<sup>180</sup>, la

<sup>177</sup> [Greg, *voix off*] : « Sophie is more ambitious than you, she's just upfront about it. She's just being herself and you holding that against her. You're jealous because you're not as real as she is. »

<sup>178</sup> [Greg] : « I just realize I haven't been pissed with this car one time the whole trip. I'm thinking about that because I've been pissed at you every day for something. [Sophie] : But you are in love with the car. When you are in love with something you are never pissed. »

<sup>179</sup> Samama, Guy, « De l'identité à la promesse », *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, vol. 60, no 691, 2004, p. 1011.

dissymétrie originale demeure intacte.

Les scènes dialoguées, telles des saillies sur ces longues plages de réflexivité intérieure, répondent à la même logique implacablement pointilleuse, mais l'extériorisation des discours signifie néanmoins qu'il y a une brèche dans le confinement aveugle auquel s'astreignent les deux voyageurs. Qu'on pense au segment où Sophie négocie avec Greg, par caméras interposées, sa façon de placer ses appels personnels, il n'y a là que le désir de liquider souffrances et frustrations selon une opération de soustraction.

[Sophie] : Then I didn't like you calling, then I didn't like waiting in the cold in that ugly place and then I didn't like the idea of the obvious lie, so if you were calling just saying to me, I would have at least two things off, I wouldn't wait in the cold place in the car and I would not like but it would be less things that I did not like.

À l'aune de cette logique des plus conservatrices, dans le sens d'une tentative de conservation de soi, l'enjeu du mariage apparaît ainsi comme l'ultime coup de dés, un défi désinvolte lancé à la face de leur récit en train de se construire mais qui s'embourbe dans une dynamique devenue stérile. On sait depuis le début que Sophie, avant même de se marier, « en a la ferveur romanesque<sup>180</sup> » : « Il fallait tenter quelque chose. Alors pourquoi pas le mariage. » Or, il suffira seulement que le hasard mette sur leur route ce haut lieu de l'imaginaire kitsch américain, « le comptoir à mariage », pour instiller le doute chez Greg : « Oh God! Imagine people selling their cars for money, when they run out of money. A little white chapel, 24 h drive up wedding window. There's a drive up wedding window! » Ainsi,

---

<sup>180</sup> L'expression « cécité mutuelle » est empruntée à Catherine Mavrikakis dans son article « Quelques r.v. avec Hervé. Quand Sophie Calle rencontre encore Hervé Guibert » dans Maïté Snauwaert et Bertrand Gervais (dir.), *Intermédialités. Filer (Sophie Calle)*, loc. cit. p. 129. Mavrikakis fait référence au mode de relation artistique qu'ont développé Hervé Guibert et Sophie Calle, où chacun écrivait sur leurs rencontres (hasardeuses) sans jamais savoir exactement le rôle qu'il tenait dans l'œuvre de leur vis-à-vis. L'auteure évoque également l'expérimentation en double aveugle pour caractériser leur rapport.

<sup>181</sup> L'expression est empruntée à Anne Sauvageot qui a inclus à son abécédaire callien l'entrée « M comme mariage », voyant dans « ce fantasme féminin » un véritable motif dans l'ensemble de son œuvre. Anne Sauvageot, *op. cit.*, p. 87.

c'est par le filtre de la représentation qu'il s'en fait d'un seul coup, poussé en fin de compte par le « relais narratif<sup>182</sup> » d'un scénario aussi ironique qu'inespéré, qu'une brèche opportune arrive à briser sa résistance sourde. C'est donc guidé par une pulsion matinale, c'est-à-dire suivant une réflexivité plutôt courte, que Greg donne son assentiment au désir de Sophie et que le mariage se conclut.

#### 2.2.4 Une fin double

De ce point de vue, le mariage, célébré sur les banquettes de la Cadillac, apparaît clairement comme un fléchissement consenti à la faveur du récit qui en découle. Non seulement constitue-t-il, pour les protagonistes, l'horizon salubre d'une certaine réussite du film, qui devient par cet aboutissement contingent un véritable récit doté d'un renversement et d'une fin; il représente surtout, pour Sophie, l'accès à sa vie de femme, selon les dires de sa mère : « I am very happy to the idea to I am becoming an honest woman as my mother said. » Bien que cette fin ne procède pas à proprement parler d'une « nécessité rétroactive », qui est, selon Ricœur, le propre du récit en ce que sa clôture ordonne de façon nécessaire l'enchaînement des épisodes, il y a néanmoins retournement d'une trame présentée comme essentiellement déceptive, c'est-à-dire que même s'il est consacré derrière le volant, le mariage par sa seule force symbolique annule la litanie des « No sex ».

Bien qu'elles soient l'écho l'une de l'autre, deux fins se dégagent du film selon l'angle de vue privilégié : le mariage marque d'une part l'aboutissement du road movie et clôt d'une certaine façon « l'intrigue » aussi relâchée qu'elle soit, d'autre part, la double conclusion narrée en vase clos par Sophie et Greg, tout en prolongeant le procédé de « double blind », donne le fin mot de l'histoire. En fin de compte, s'il y a échec au registre de la reconnaissance mutuelle comme en témoigne le déficit relationnel exprimé dans les deux postfaces, il y a néanmoins pour l'identité narrative de l'artiste Calle certainement un gain,

---

<sup>182</sup> L'expression « relais narratif » est une traduction libre de « narrative layer » empruntée à Cybelle McFadden Wilkens, *loc. cit.*, p. 121.



celle d'avoir « fait image » et d'avoir « figuré » l'impossible : son mariage avec Greg, fut-il marqué du sceau de la brièveté. Une galerie d'images de ce « fantasme féminin » maintenant réalisé existe bel et bien et fait désormais partie de son répertoire indissociablement personnel et artistique. À ces images s'ajoutent celles de la traversée du seuil de la porte dans les bras de Greg et à ces dernières la somme d'images tirées de la seconde noce, scénarisée cette fois : « For the summer, we went back to France. I fulfilled my fantasy of wearing a wedding dress when we simulated a wedding on the steps of a church. » Toutes ces images amassées, compilées, ressortissant d'une série de clichés banals mais non moins fortement investis, ajoutent un segment crucial à son autoportrait en fabrication. En dépit des innombrables « No sex » et de leurs rapports comptables, l'épisode du mariage, qui relève d'une reconnaissance factice et circonstancielle comme on a pu le constater, semble agir sur Sophie Calle comme l'expérience d'une confirmation identitaire, laquelle se voit tout entière résumée dans ce segment de narration de soi fortement intégrée : « Un jour un homme m'a suffisamment désirée pour m'épouser. » La confirmation institutionnelle ou rituelle agit tel un baume aux vertus insoupçonnées : « I had never loved anybody for so long and one day when he threw in my direction a black phone that struck the wall and left a hole in it, I covered it with our wedding picture. » Dans le registre callien, l'anecdote rappelle que la représentation (la photo) n'est pas toujours fidèle à la réalité qu'elle devrait représenter.

Par ailleurs, le post-scriptum de Sophie Calle donne au film une dimension circulaire qui renforce l'impression d'une banqueroute au plan de la reconnaissance mutuelle. Au terme de leur périple, il y a retour du même pour Sophie : l'annonce de la mort d'un ami<sup>183</sup>, la découverte de lettres d'amour écrites à une autre<sup>184</sup> et la reprise de cette résolution de Greg « No lying, no biting » évoquée au début de la relation : « He kept biting himself and lying to

---

<sup>183</sup> [Sophie, *voix off*] : « On the 1<sup>st</sup> [month of May], I received a call that informed me that my lover and friend the bullfighter Manuel Montoliu had been killed by a bull named Cavatisto in Sevilla. »

<sup>184</sup> [Sophie, *voix off*] : « Then I found under Greg's typewriter a love letter addressed to H. »

me and to learn these things, I had to sneak. » Bien que quelques seuils identitaires aient été franchis – un mariage et un film ont été « produits » – la conclusion montre en fin de compte la traversée américaine comme une expérience de solitude, au mieux un moment de transit où des voix individuelles se croisent ou plutôt se réverbèrent aux limites l'une de l'autre, mais où jamais les réflexivités individuelles ne s'imbriquent dans une narration commune. Il en résulte un effet global de contiguïté narrative, sans nécessité partagée, où « chacun invente sa petite totalisation significative<sup>185</sup> ».

À cet égard, la question de l'autorité narrative se voit reléguée à l'arrière plan. Bien que ce soit Sophie Calle en *voix off* qui amorce la narration de l'aventure, que cette même voix fixe la structure du film par l'expression ritualisée de son manque (le « No sex »), les deux artistes signent en fin de parcours le montage et la réalisation du film. La ligne de tension qui a été montrée et qui traverse le film de bout en bout relève encore une fois de l'attestation de soi et, cela étant, du registre des capacités, si l'on suit la catégorisation de Ricœur. C'est la force de mobilisation instituée par Sophie Calle pour donner un sursis à son histoire d'amour agonisante par le biais de la fabrication d'un film, au terme duquel elle acquiert le statut de femme mariée, qui rejoint la notion d'attestation de Ricœur, dans la mesure où il l'envisage comme la confiance du soi en sa puissance d'agir, et d'interagir. Le caractère réflexif de l'attestation se traduit alors par le fait que le sujet se désigne comme « celui qui peut », phrase clé sur laquelle résonnent l'« honest woman » qu'est désormais devenue Sophie Calle, et à laquelle fait écho, dans un autre registre, la dernière phrase de Greg : « At least now I am giving myself a chance for the first time to do what I have always wanted to do, to try to tell an honest story. » À ce titre, il apparaît que les enjeux relevant de l'attestation du soi avalisent la question de l'autorité narrative. Sophie Calle et Greg Shephard se sont de part et d'autre désignés à la fois comme agents, narrateurs et personnages de cette aventure cinématographique, au vu et au su de l'autre, ce vis-à-vis agissant ici comme témoin, fut-il

---

<sup>185</sup> Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi*, op. cit., p. 275.

aveugle à une autre reconnaissance.

### 2.3 Relire sa vie (et plaider pour soi) : Douleur exquise

*Le diariste est un ruminant.*  
Philippe Lejeune

*Je m'attendais moi-même*  
*Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes*  
Apollinaire

Livre-objet insolite à la forme travaillée, *Douleur exquise* expose en textes et en images le thème de la rupture amoureuse du point de vue de Sophie Calle, ici à la fois auteure et personnage central. Si d'entrée de jeu les indices paratextuels relient l'ouvrage aux codes de l'autobiographie, le titre, lui, désigne non pas l'idée d'un parcours de vie mais plutôt la déclinaison thématique de l'œuvre. Imprimé en rouge sur la couverture grise, l'oxymore « douleur exquise », en affublant le mot douleur du qualificatif « exquise », joue avec une certaine équivocité. Avant de lire la note préliminaire « MOD. MÉD. Douleur vive et nettement localisée<sup>186</sup> », le lecteur traîne déjà avec lui une définition plus commune du terme « exquise », relevant sans doute d'un certain raffinement esthétique, un mot qui se voit ici paradoxalement accolé à la gravité de la douleur. Est-ce là un indice qu'il y a jeu? La manœuvre ouvre à tout le moins un espace d'interprétation, un intrigant décalage.

À l'instar des deux œuvres précédentes, *Douleur exquise* laisse entrevoir la posture singulière de l'artiste Calle à l'égard du jeu autobiographique, qu'elle envisage comme une forme ouverte, comme un outil de connaissance d'elle-même sous forme de séquences balisées, aventure dont elle se sert en fin de compte pour découvrir ce qu'elle ignore encore, et peut-être pour mettre à l'épreuve certaines dimensions de son identité. En quittant son

---

<sup>186</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, op. cit., p. 9.

amoureux français pour honorer une bourse d'études de trois mois au Japon, encore une fois, Sophie Calle se met elle-même en intrigue. Elle largue la *mêmeté* de son existence et propulse hors de ses habitudes new-yorkaises nonchalantes<sup>187</sup> le pôle *ipsé* de son identité et réouvre d'une certaine façon le « chantier identitaire<sup>188</sup> ». Au terme de cette aventure nipponne qui s'est soldée par une rupture amoureuse non consentie, « vécue alors comme le moment le plus douloureux de [sa] vie<sup>189</sup> », Sophie Calle fait de cette expérience singulière marquée de gravité une matière artistique maniable à loisir, ce qui n'est pas sans donner à l'objet une densité esthétique qui soulève la question de la visée rhétorique qui se cache derrière un tel objet.

Avec le soin apporté à la mise en page, de façon plus patente en tout cas depuis *Les Dormeurs* et *Double Blind*, la fonction poétique présente dans *Douleur exquise* semble rivaliser avec la fonction référentielle. Si l'ouvrage délaisse la forme strictement diaristique qui épouse le fil de l'existence, quel fil de la composition autobiographique choisit-elle en contrepartie de tirer? Quel profit artistique en tire-t-elle? Pour la première fois, un « je », revenu de l'expérience immédiate racontée, s'affiche clairement : une fois « l'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute<sup>190</sup> », Sophie Calle abandonne un temps son projet, pour « exhumer » quinze ans plus tard sa mésaventure amoureuse. Ainsi, il y a d'entrée de jeu

<sup>187</sup> Sophie Calle fait précisément mention de son désir de sortir de ses habitudes : « On m'avait accordé une bourse d'études d'une durée de trois mois, à New York. Seulement, je suis paresseuse. Par avance je me sentais coupable. J'avais des habitudes nonchalantes dans cette ville. Je redoutais ma désinvolture. Comment être certaine de vivre une expérience singulière, tirer profit de ce voyage? J'ai préféré me rendre là où précisément j'avais le moins envie d'aller. Non par masochisme. Mais pour que ce périple influence de façon plus tangible ma vie. » Sophie Calle, *Douleur exquise*, op. cit., p. 16.

<sup>188</sup> Philippe Gasparini fait référence aux concepts de *mêmeté* et d'*ipséité* de Ricœur qu'il définit de la façon suivante : « La première « identité », qu'il nomme « *mêmeté* », est toujours prise en défaut, invalidée par le passage du temps, tandis que la seconde, ou « *ipséité* », est constamment en chantier. » Nous lui empruntons donc l'idée d'un « chantier identitaire ». Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 2004, p. 339.

<sup>189</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, op. cit. p. 203.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 203.



l'expression d'un écart : un écart temporel, quinze ans, duquel découle assurément, du moins peut-on le présumer, un écart d'identité, séparant le « je » de la mise en discours<sup>191</sup> et un moi, disons, « révolu ». Sans qu'il y ait élaboration d'une intrigue narrative, nous sommes néanmoins dans le « se raconter » de Ricœur. On retrouve la double temporalité propre à l'autobiographie : l'immédiateté du temps vécu, constituée de trois moments distincts comme nous l'avons vu au chapitre précédent, relayé par la forme journalière, et le temps de l'après-coup, de la résonance, celui en fin de compte de la configuration de l'expérience, lieudit de la construction de l'identité narrative.

Guy Scarpetta situe le travail de Sophie Calle au bord de l'art, à la frontière poreuse qui sépare l'art et la vie, que l'artiste ne cesse selon lui d'interroger, en se référant entre autres à son aptitude particulière à transposer le réel, mais aussi à investir ses œuvres d'une dimension codée à décrypter pour qui choisit de s'y aventurer<sup>192</sup>. C'est depuis cette catégorisation ambiguë de l'approche de Calle que nous aborderons le projet *Douleur exquise*, à la suite également de l'éclairante étude de cette dimension codée proposée par Véronique Montémont-Tenant à propos de ce journal personnel d'un genre nouveau<sup>193</sup>. Enfin, nous continuerons de suivre le sillon creusé par Ricœur au sujet de l'identité narrative. Or, on sait depuis Philippe Lejeune que tout discours autobiographique est soumis à une rhétorique dont les finalités persuasives peuvent cependant varier. Si le voyage au Japon trouve d'abord son origine dans le désir de défier l'ordre ordinaire des jours, choisir ensuite de faire œuvre avec cet épisode de sa vie marqué par un échec amoureux fait la place belle à la construction d'un

<sup>191</sup> Bien que nous serions davantage tenté ici de parler de mise en page plutôt que de mise en discours, nous optons pour le terme de mise en discours qui est plus global et dont la mise en page participe d'une certaine façon.

<sup>192</sup> Guy Scarpetta, « Sophie Calle : le jeu et la distance », *Art Press*, no 111, février 1987, p. 17-19.

<sup>193</sup> Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », dans Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, op. cit.

scénario où se négocient des enjeux artistiques. Puisqu'à l'heure de la mise en discours, Sophie Calle est à même de comprendre le temps à rebours, de voir la fin dans les débuts, dirait Ricœur, nous pouvons nous demander ce que précisément elle fait de cette intelligibilité nouvelle concernant sa propre histoire. Quel sera son regard sur cet épisode de sa propre vie? Enfin, quelle transaction liée à son identité narrative ce choix esthétique ou iconographique suggère-t-il?

### *2.3.1 De l'usage du journal dans la construction de l'identité : « je » est un autre*

La section « Avant la douleur » est constituée de 183 pages toutes ornées d'un cadre rouge, amalgamant à la fois photos, pages blanches et courts textes, dont une bonne part se présente sous forme de lettres adressées à l'amant<sup>194</sup>. Ainsi, au premier coup d'œil, « la matière » qui nous est donnée à voir semble directement tirée du journal de voyage de Sophie Calle, sorte de journal herbier, préservé intact à travers les années, dans lequel la voyageuse aurait compulsivement colligé les traces hétéroclites de son quotidien, comme autant de jalons constitutifs de son histoire. Aucune date, sinon celles du départ et de l'arrivée à New Delhi, n'est cependant inscrite au fil des pages de l'album souvenirs, seul un tableau-calendrier faisant office de table des matières à la fin de l'ouvrage précise la séquence des lieux et rencontres selon les jours de la semaine. Puis, on remarque quelques « sorties de journal », comme la photographie des pages d'un livre<sup>195</sup> (le roman d'Hervé Guibert), une photo de Sophie Calle enfant. Assez rapidement pour le lecteur, l'enchaînement des photos montrant des lieux désertés ou des natures mortes paraît quelque peu aléatoire. Le lecteur se retrouve donc devant un objet finement bricolé, lesté d'une collection de traces référentielles où l'image prime, mais où les dites traces se trouvent parfois dépourvues d'une légende explicitant les références spatio-temporelles. C'est en ces termes que Véronique Montémont

<sup>194</sup> La nature véritable de ces textes est énigmatique. On peut seulement dire qu'ils ont l'apparence de transcription de lettres envoyées à l'amant.

<sup>195</sup> Il s'agit d'un extrait du livre de Hervé Guibert intitulé *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* qui relate le même épisode, celui de leur rencontre au Japon.



et Françoise Simonet-Tenant ont entre autres entrepris d'examiner *Douleur exquise*, soit sous l'angle du « détournement de la forme journalière » qui s'esquisse ici. Si, dans un premier temps, observent-elles, « la consignation de l'itinéraire donne l'impression de linéarité descriptive<sup>196</sup> », qui est le propre du journal, le rapport du texte et de l'image prend, lui, un détour pour le moins énigmatique :

Si les textes sont somme toute assez peu nombreux au regard du nombre des unités photographiques et iconographiques, Sophie Calle refuse de toute évidence l'image réduite à sa fonction d'illustration ou le texte cantonné dans un rôle de légende. Les photographies sont commentées aléatoirement, laissant parfois le lecteur dans la perplexité. Cette absence fréquente de légende accentue l'ambiguïté générique, car elle dérobe le hic et nunc qui est l'une des marques de l'écriture de journal : certains paysages et certains lieux, restent sans date, comme inexpliqués. D'autres photographies sont utilisées comme témoins à charge.<sup>197</sup>

Sans contredit, Sophie Calle mobilise ici la fonction référentielle, axée en grande partie sur la photographie, dans la construction de son récit, or celle-ci se voit pervertie en quelque sorte par un effet de brouillage dont on ne connaît précisément la nature. En revanche, on sait que quinze ans plus tard, à l'heure d'exhumer ses souvenirs, l'artiste jette un regard rétrospectif sur ses archives personnelles et de ce fait procède à une ressaisie distanciée de l'expérience vécue. Le « je » de la mise en discours se distingue du « je » diariste devenu personnage; en cela même, l'artiste ne peut que s'envisager dans un rapport d'altérité. Aussi laconique que puisse être la présentation liminaire du projet, la distinction y est effectivement notée tel un constat : « Je suis partie le 25 octobre *sans savoir* que cette date marquait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue comme le jour le plus douloureux de ma vie<sup>198</sup>. » Depuis ce nouvel ancrage énonciatif, la Sophie Calle « qui sait » est en mesure de dégager, d'arranger

<sup>196</sup> Véronique Montémont et Simonet-Tenant, *op. cit.* p. 210.

<sup>197</sup> *Ibid.* p. 211.

<sup>198</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.*, p. 13. Nous soulignons.

peut-être, les indices d'une histoire d'elle-même dont elle connaît maintenant l'issue, indices auxquels elle n'avait cependant pas accès dans le fil de leur surgissement. C'est à ce moment qu'intervient le filtre de la médiation narrative dont parle Ricœur, que la narratrice est appelée en quelque sorte à « s'interpréter ». Or, ce « savoir acquis » confère à celle qui exhume cet épisode de vie une position dominante par rapport à son propre personnage aspiré, lui, dans l'aventure nipponne. Mais comment use-t-elle de cette posture au juste? Et depuis cette ambiguïté générique, comment se représente-elle dans cet « Avant la douleur »?

### 2.3.2 *La stratégie du peu : délimiter sa figure*

Ce que l'on remarque dans un premier temps, c'est que Sophie Calle semble faire bien peu avec cette « conscience narrative ». Toutefois, c'est dans ce « peu d'apparat », pensons-nous, que se déploie justement la manière callienne : c'est-à-dire dans la dissimulation de l'acte narratif derrière une forme de manipulation du code réaliste. De fait, le seul véritable énoncé relevant du commentaire réside dans les quelques phrases liminaires qui rendent compte de la globalité du projet, dont la seule note appréciative après coup tient dans « J'en ai tenu ce voyage pour responsable<sup>199</sup> ». Autrement, c'est le journal de voyage tel qu'il est montré, fait d'un alignement de photos du Japon apparemment « intouchées », qui constitue la trame maîtresse de cet « avant ». L'absence de marques proprement discursives entérine d'une certaine façon la valeur référentielle et l'apparence non configurée de ce qui nous est raconté. C'est que la « présence affichée » de Sophie Calle dans la première partie de *Douleur exquise* n'est pas discursive mais plutôt sémiotique. Par la seule marque du tampon rouge apposé sur chaque page, la logique épisodique du strict compte rendu ne tient plus : le journal n'est plus un simple journal mais aussi, nous le savons d'entrée de jeu, un compte à rebours. Par cette simple manœuvre iconographique, il y a superposition et pervertissement des deux perspectives : le journal, forme ouverte, est appesanti par la clôture du regard rétrospectif de la forme autobiographique. Autrement dit, du seul fait que la conclusion,

---

<sup>199</sup> *Ibid.*

c'est-à-dire la rupture, constitue désormais le pôle d'attraction du récit, laquelle est rappelée à chaque page par le tampon rouge, nous pouvons parler, selon nous, de configuration, d'un « arrangement » répondant à une logique narrative :

Le lecteur a devant les yeux un texte qui met en place une stratégie de l'ambiguïté. Le caractère habituellement prospectif du journal personnel est détourné en une manière de prédestination tragique; l'écriture tâtonnante et fragile, couchée dans l'ignorance de l'avenir, inscrite à l'aveuglette, qui caractérise habituellement le genre du journal, prend ici les allures d'une course inéluctable vers une catastrophe irrémédiable.<sup>200</sup>

Ainsi, optant pour la structure hachurée et bigarrée de la forme journalière, paraissant du coup ne pas céder à la tentation d'une construction qui pût être complaisante, Sophie Calle n'est pas moins à même de « travailler » par petites touches une certaine unité narrative, de dégager dans l'ensemble des possibles une piste, de délimiter sa propre figure finalement<sup>201</sup>. On peut envisager que ce qui est à l'œuvre ici relève de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une « réélaboration fictionnelle », une opération qui nous fait appréhender le réel selon une logique fictionnelle, cette opération « remplit non seulement une fonction mimétique, descriptive, mais aussi une “fonction projective” qui lui [le romancier autobiographe] permet de “redécrire la réalité” en créant une “nouvel effet de référence”<sup>202</sup> ». Ainsi, Sophie Calle en cherchant à rendre son histoire intelligible, « à maîtriser le champ du divers », dirait Ricœur, s'en donne une représentation fictive où elle s'envisage comme personnage. Voilà sans doute où s'introduit « le peu » : Sophie Calle se saisit comme il se doit de sa matière autobiographique mais l'ordonne en défiant les codes du journal intime. Faut-il à ce titre

<sup>200</sup> Véronique Montémont et Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 212.

<sup>201</sup> Philippe Lejeune fait de ce filtrage de l'information, de la limitation de la figure présentée, une constante de l'écriture autobiographique. Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>202</sup> Schaeffer cité par Gasparini. Gasparini rappelle à juste titre que la pensée de Ricœur va dans le même sens que Schaeffer, en ce sens qu'il voit lui aussi dans la fiction une force heuristique particulière et irremplaçable. Philippe Gasparini, *Est-il je? : Roman autobiographique et autofiction*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 243.

rappeler le statut particulier du journal dans la gamme des écrits du moi, lequel « offre en effet l'image d'une mise à nu du scripteur par lui-même<sup>203</sup> », lieu de confession entre tous dont on peut présumer que Sophie Calle tire le parti pris de l'authenticité. Et s'il n'y a pas dans cette construction fragmentée de continuité narrative forte ou une identité narrative affirmée, il y a néanmoins apparition d'une figure de soi. De la même façon que le personnage de Calle, par sa focalisation orientée, pourchassait dans la réalité japonaise la figure de son amant absent, le lecteur prend le relais de la figuration à même les archives disparates de Calle et se construit petit à petit une figure de l'amoureuse quittée. En fin de compte, dans cette construction fragmentée, s'imisce une part de flou générique dont le lecteur ne saura départager les effets, alors même qu'il connaît d'entrée de jeu l'issue du voyage : « [L]e matériau composite dans lequel l'artiste a puisé pour composer le livre est saturé d'un lourd implicite, qui pervertit le regard qu'on porte sur les photos. Ces trois mois de vie sont relus à l'aune de la souffrance qui a suivi [...]»<sup>204</sup>. » C'est ainsi que peu à peu, à l'aune de cette souffrance « égrainée » au fil des pages, l'éthos de Sophie Calle se dessine.

### 2.3.3 La dramatisation du vécu : construction d'une héroïne positive

Ici tant le contenu des photos que le travail iconographique cultivent le motif de la prédestination tragique. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le personnage de Sophie Calle, inquiet, en quête d'un savoir sur l'avenir, investit lors de son voyage lieux et pratiques prophétiques : temples, papillotes et diseuses de bonne aventure façonnent son expérience nipponne et conditionnent ultimement le lecteur à s'aventurer dans un imaginaire de la prémonition. Le thème est habilement supporté par l'iconographie du décompte, [DOULEUR J – 92], [DOULEUR J – 91], illustré par le timbre rouge estampillé sur chaque photo qui compose la première section, nous conduisant de cette façon directement à l'inéluctable [Douleur J – 1], rappelant du coup la cadence de sa marche vers sa « destinée ».

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>204</sup> Véronique Montémont et Simonet-Tenant, *op. cit.* p. 211.

Montémont et Simonet-Tenant soulignent à juste titre que la facture même du tampon, sa taille, comme la police utilisée inscrivant le mot « douleur », sa couleur rouge également, nous interdit d'ignorer le compte à rebours. Sa présence « brutale » sur chaque photo fait coexister en un coup d'œil les deux Sophie saisies dans deux temporalités contradictoires : d'une part le personnage Calle qui ne sait pas encore et qui nourrit son journal durant son séjour nippon, d'autre part celle qui sait et qui, par le seul geste d'estampiller les photos, semble tout à la fois les authentifier et oblitérer le vécu que chacune d'elles évoque. Par ailleurs, « le chiffre, ajoutent-elles, s'affirme comme une marque de négation, d'annulation et même de péremption : au-delà de cette limite, votre amour n'est plus valable...<sup>205</sup> ». Le procédé a pour effet de plomber chaque cliché du malheur qui suivra, donnant place parfois à un contraste dans l'évocation des deux figures, lequel accentue l'ampleur du drame qui guette le personnage et surtout sa chute. Montémont et Simonet-Tenant ont poussé l'analyse iconographique jusqu'à étudier l'emplacement toujours différent du tampon sur la photo, position stratégique, voire ludique, qui, selon elles, servirait tantôt à aiguiller le focus sur certains détails des photos tantôt à suturer deux images, mais toujours contribuerait à complexifier et à dramatiser la signification des textes et des images :

Plus l'on se rapproche de la fin, plus ce surcodage du compte à rebours est oppressant : effet de suspens mais aussi dévaluation exponentielle du sentiment, des préparatifs de la cérémonie des retrouvailles. Deux des exemples les plus flagrants sont des photos en gros plan de Sophie Calle, où le tampon vient frapper le milieu du visage, qui est face à l'appareil : geste d'une grande violence sémiotique, par lequel l'artiste va jusqu'à tirer un trait sur elle-même, et ne plus s'accorder le droit d'exister, dans cette frange temporelle précise, qu'en tant que future victime de l'abandon.<sup>206</sup>

De multiples facettes de l'ouvrage concourent en effet à produire une forme de dramatisation du vécu. Le personnage Sophie Calle est montré comme une amoureuse

---

<sup>205</sup> Véronique Montémont et Simonet-Tenant, *op. cit.* p. 215.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 216.

éprouvée par sa propre décision de partir trois mois au Japon, loin de l'homme qu'elle aime. La structure largement épistolaire, insérée dans ce qui s'apparente à un journal, fait voir que son voyage est en quelque sorte dédié à son amant puisqu'elle consigne jour après jour les marques du vide circonscrit par son absence. Sur 20 textes dont Sophie Calle est l'auteure, 14 empruntent la formule d'adresse « Mon amour », alors que le lecteur, rappelons-nous, sait d'entrée de jeu que la relation se soldera par une rupture prochaine. Montémont et Simonet-Tenant soulèvent encore une fois ici la question de la mise en scène pouvant infléchir l'interprétation du lecteur quant à l'appréciation du drame qui l'attend, en attribuant à cette adresse amoureuse répétée un caractère ironique, de cette « ironie inhérente à l'aveuglement des personnages-victimes de tragédies<sup>207</sup> ». S'entremêlent aussi au fil des pages les quelques rares photos de ces lettres à lui de même que les deux pages où une phrase a été précautionneusement prélevée de ses missives (« Ma Petite Femme Chérie<sup>208</sup> », « Comment peut-on être plus sexy que toi!<sup>209</sup> »). La manœuvre ne manque pas de focaliser notre attention sur l'expression d'une « réelle » tendresse amoureuse de la part de l'amant resté au pays. Aussi, bien qu'une partie du contenu de ces missives soit cachée à la curiosité du lecteur, celui-ci est à même d'y lire l'intention de l'amant d'organiser les détails relatifs au rendez-vous à New Delhi : « Je pense partir la semaine du 21 janvier au 27<sup>210</sup>. » Par cette accumulation des marques intimes, le lecteur, transformé en témoin-voyeur privilégié au fait de cette correspondance, ne peut qu'« être saisi par tant de duplicité<sup>211</sup> », analysent avec justesse Montémont et Simonet-Tenant.

Le dispositif graphique, là encore, ramène l'indiciel et le réel – en l'occurrence,

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>208</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.* p. 115.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>211</sup> Véronique Montémont et Simonet-Tenant, *op. cit.* p. 218.



difficile de soupçonner Sophie Calle d'avoir fabriqué deux fausses lettres d'amour – à l'ordre narratif, transformant la déclaration en supercherie.<sup>212</sup>

En somme, tout au long de la première partie de *Douleur exquise*, une figure peu à peu se dessine, celle d'une amoureuse détournée d'un rapport franc au présent du monde puisque fragilisée par la distance et la durée qui la séparent de son amant. Cet « Avant la douleur » montre une amoureuse qui, hantée par l'absence, investit furieusement le signe, mais qui se voit au terme de ce séjour trompée. Le *topos* qui nous est présenté est celui en fin de compte d'un échec amoureux marqué du sceau de la trahison, – et c'est là que le « peu » callien distille sans doute toute sa force narrative – sans toutefois que cette dernière ne soit une seule fois nommée. Le sentiment de trahison subi par le personnage de Sophie Calle est d'autant plus fracassant qu'il résulte de la disjonction entre son fanstasme de retrouvailles nourri de signes sensibles et la dure réalité qui lui est froidement infligée. Bien que l'épisode narré ressortisse d'un scénario quasi romanesque, celui d'une désillusion, de la désespérante fraction entre le réel et la représentation que l'on s'en fait, Sophie Calle, qui exhume quinze ans plus tard son aventure, n'opte pas pour une posture distanciée ou critique à l'égard d'une héroïne vue comme naïve ou irréaliste. Elle donne plutôt à voir une héroïne positive que la vie a brisée. Cette « narration » fortement séquenciée lui permet de recomposer sans affectation, sans concession au romanesque peut-être, la trame d'une souffrance passée, néanmoins fondatrice, qu'elle est à même de reconnaître et d'attester dans le temps. En dépit de ce « savoir acquis », il ne semble pas y avoir eu distanciation mais plutôt identification empathique à celle qu'elle a été.

En fin de compte, pour attester de sa permanence dans le temps, la « narratrice » Sophie Calle s'efforce, en recollant les fragments de ses souvenirs, de compenser la déperdition de son identité-mêmeté (Sophie Calle, l'amoureuse), en surdéterminant son identité-ipséité (Sophie Calle, trahie)<sup>213</sup>. La fabrication d'une figure iconique constitue en soi une stratégie

<sup>212</sup> Véronique Montémont et Simonet-Tenant, *op. cit.* p. 218.

<sup>213</sup> Cette modélisation synthétique de compensation dynamique entre la *mêmeté* et l'*ipséité* est

rhétorique ayant une portée pratique en lien avec le lecteur : « Cette iconisation, précise Gasparini, marque le passage aristotélicien du particulier au général sans résilier l'ancrage référentiel du témoignage<sup>214</sup>. » En fin de compte, ce surinvestissement davantage esthétique que discursif de la figure de l'amoureuse blessée désarme toute velléité critique et laisse toute la place, nous l'aurons compris, à l'identification et à l'empathie du lecteur. Ainsi, en s'effaçant en quelque sorte comme narratrice, en suspendant du même coup tout discours explicatif pouvant endoctriner le lecteur, surtout en laissant toute la place à son personnage blessé, Sophie Calle met en place un effet de sensibilité à haut coefficient d'adhésion, maillon fort dans le processus de validation de son identité de femme et d'artiste.

#### 2.3.4 *La réorganisation incessante du soi*

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le 24 janvier 1985, jour de douleur exquise, marque la fracture qui délimite le temps de l'avant et le temps de l'après-douleur. Si la mesure du temps constitue le cadre principal où s'élabore le « récit » du deuil amoureux, le passage d'une temporalité passive à une temporalité active qui s'opère au tournant de l'exquise douleur, nous indique aussi que, parallèlement, il y a eu pour le personnage Calle renversement du statut de patient à celui d'agent, selon le vocabulaire de Ricœur. De son propre aveu, Sophie Calle « par conjuration » choisit cette fois de raconter sa souffrance, de la raconter plusieurs fois, qui plus est, en sollicitant pour son propre bénéfice d'autres récits. Ainsi, non seulement s'envisage-t-elle pour une première fois comme celle qui prend véritablement en charge la narration d'un épisode personnel, mais elle en appelle d'une certaine façon à la fonction réparatrice de la narration de soi et de la « circulation » des récits. Sa visée, rappelons-le, est bien d'épuiser son histoire et de relativiser sa peine au contact des autres. Sous l'optique d'une telle mission, nous pouvons nous demander ce qui est en voie de s'opérer au plan de l'identité narrative? Et fondamentalement, comment se raconte-t-elle?

---

directement inspirée de Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 339-340.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 336.

Comme on a pu le constater, la première partie, « Avant la douleur », se présente comme un étalement de faits en pointillé, doublé d'un feuilleté d'images, comme si l'expérience croquée quotiennement devait parler d'elle même. En fait, 102 pages constituées de courts textes, de blancs et de photos relatent un voyage long de 92 jours. Dans la seconde partie, le même segment temporel, à peu de choses près si on exclut l'analepse externe qui évoque les circonstances de la rencontre de Sophie Calle et de son amant, est rapporté au total 36 fois. Le récit, à sa première occurrence, tient dans un peu moins d'une page, mais se verra par la suite abrégé à chaque reprise. Au mieux, l'évocation du voyage y occupe quelques lignes, puisque la focalisation encadre plutôt les circonstances concrètes, quelques heures au plus, qui l'ont menée au « moment le plus douloureux de [s]a vie<sup>215</sup> ». La point de mire est révélé d'emblée : les derniers signes précédant la fracture.

La même histoire se décline donc sous un éventail de formes diverses. Une lecture attentive de ce récit pluriel nous permet de voir qu'on assiste à une lente appropriation des « lieux » du récit, processus qui nous conduit d'une visée que l'on pourrait qualifier de descriptive vers l'élaboration d'une conscience interprétative. À la première occurrence du récit (« Il y a 5 jours, l'homme que j'aime m'a quittée<sup>216</sup>. »), on repère aisément la poétique callienne habituelle : les faits sont présentés sous le mode minimaliste du constat. Les phrases courtes sont juxtaposées les unes aux autres sans plus de lien logique que celui de l'ordre chronologique des événements. Puis, au fil des déclinaisons, la narratrice délaisse peu à peu le régime épisodique strict, en intervertissant par exemple quelques segments de la séquence d'actions, en introduisant par ailleurs dans la trame quelques segments connotés (« mots bafouillés », « moquette moisie », « joli coup de théâtre », « intrigue ordinaire<sup>217</sup> »). Ainsi les faits sont-ils peu à peu, par une succession de petites touches, reconfigurées selon une

---

<sup>215</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, op. cit., p. 13.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 208-212.

nouvelle intelligibilité.

Dans la foulée de ces nombreuses variations, le mouvement global qui se dégage s'apparente à l'itinéraire narratif des récits de dénonciation. Selon Philippe Gasparini, ces « récits progressent selon une double dynamique d'affirmation de soi et de critique du monde<sup>218</sup> »; or, cette progression à double action est aisément repérable dans la prose multipliée de Calle. Par sa facture répétitive, le procédé nous donne à lire un réquisitoire hachuré certes, mais l'exercice d'affirmation et de purgation opère néanmoins. De toute évidence, nous ne sommes plus dans le dépouillement de la figure de la première partie, mais plutôt dans le saïssissement qui précède l'affirmation. Littéralement, du 7e au 8e jour, la narratrice s'approprie la parole dans son fondement même, et avec elle la puissance d'agir qui lui avait fait défaut lors de la rupture :

[7e jour] Avant de raccrocher, j'ai murmuré : « Je n'ai pas de chance. » J'ai passé le reste de la nuit dans la chambre 261 de l'hôtel Impérial, à fixer la moquette moisie, le téléphone rouge. L'Inde, c'était son idée. C'est lui qui avait fait les réservations. Lui qui avait choisi ce cadre qui allait être celui de ma douleur.<sup>219</sup>

[8e jour] Stupéfiée, j'ai passé le reste de la nuit le regard fixé sur le téléphone rouge de la chambre 261 de l'hôtel Impérial. Je ne devais absolument pas rester seule, il fallait que quelqu'un s'occupe de moi. N'importe qui. Au matin, j'ai cherché dans l'annuaire de New Delhi un interlocuteur. Seul évidence : l'agence France-Presse. J'ai appelé, en larmes, le directeur. Il a accepté de me recevoir aussitôt. Je lui ai raconté mon histoire d'amour. Durant des heures, j'ai parlé et il m'a écoutée.<sup>220</sup>

En somme, Sophie Calle se conjugue désormais selon un mode actif. L'affirmation prend bel et bien du lest à partir du 22e jour, récit au cours duquel surgit l'aveu qu'elle, Sophie Calle, aurait bien pu être celle qui part : « [s]eulement il [l]'a pris de vitesse, il ne [lui]

<sup>218</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.* p. 275.

<sup>219</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, p. 208.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 210.

a pas laissé le temps de le quitter la première<sup>221</sup> ». À ce moment, on sort de la douleur brute et on est à même d'observer une distanciation entre le vécu et sa mise en récit. La narratrice recourt par la suite à un métalangage analytique pour mieux déprécier l'ensemble de la stratégie de l'homme : le choix des mots<sup>222</sup>, son attitude (« Égoïsme, lâcheté ou radinerie?<sup>223</sup> »), son style (« Panaris : inflammation aiguë d'un doigt... Je tenais le rôle de l'écharde. Un panaris, ça ne s'invente pas. On l'appelait aussi *mal d'aventure*<sup>224</sup>. »), et ainsi de suite. Ironie, parodie, discrédit, l'argument callien, passé au filtre de la subjectivité, s'affine au fil des déclinaisons. La narratrice ressasse, charge et grince, puis le récit se déleste peu à peu de quelques détails narratifs jusqu'à la complète banalisation de l'anecdote, laquelle se trouve dès lors assimilée à n'importe quel construit dramatique – quel ressort plus typiquement dramatique qu'une histoire de trahison amoureuse? –, à la simple variante d'une mise en scène convenue. Il en est fait de la douleur exquise. Dépasionné, le drame personnel se dilue dans la rumeur sourde d'un pathos universel. Finalement, ce qui était le récit d'une rupture, d'une déliaison, se fond dans la trame de la souffrance humaine.

[65<sup>e</sup> jour] Je fus remerciée dans ce triste décor : une moquette grise mangée aux mites, deux lits jumeaux recouverts de couvre-lits bleus, et un téléphone rouge vif. Peu chevaleresque comme limogeage, surtout de la part d'un homme qui aspire à la sainteté.<sup>225</sup>

[90<sup>e</sup> jour] Quatre répliques et moins de trois minutes pour me dire qu'il en aimait une autre. C'est tout. Pas fameux comme souffrance. L'histoire ne mérite pas d'être rabâchée interminablement.<sup>226</sup>

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 240. C'est Calle qui souligne.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 264.



### 2.3.5 *Le soi au détour de l'interprétation*

Tout compte fait, le mouvement ira, lentement, de la récapitulation, c'est-à-dire de la reconnaissance de ce qui a eu lieu, à l'interprétation, c'est-à-dire à l'appropriation de ce qui a eu lieu, pour enfin le relativiser par la force de la répétition. La nécessité de l'interprétation découle de l'écart entre le message manifeste (le télégramme de M. et son comportement) et le message latent (la part d'implicite dans le même télégramme et le même comportement). En cherchant donc à combler le déficit de sens qui l'a fait souffrir, Sophie Calle s'adonne d'une certaine façon à un travail progressif d'élucidation. Ainsi, c'est par le langage qu'elle franchira cette distance entre les constituants de sa propre histoire et sa médiation sous forme de récit. Au 36<sup>e</sup> jour, elle avoue ne pas avoir compris sur le coup l'objet de son télégramme : « Il ne m'est pas venu à l'esprit qu'il avait utilisé un subterfuge pour échapper à notre rendez-vous<sup>227</sup>. » Par un effet de miroitement, le récit adjaçant expose par la voix d'une narratrice anonyme le même abîme devant le sens qui fuit : « Je suis obsédée par le contraste entre mon interprétation erronée de la situation et ces cinq mots : *mais il ne respire plus*. Moi qui pensais que ces yeux ouverts signifiaient qu'on gagnait du temps<sup>228</sup>. » Ce double aveu met en lumière le postulat avancé par Ricœur selon lequel la connaissance de soi – qui passe par le récit de sa propre histoire – est par définition opaque et indirecte et qu'elle requiert en cela des compétences non seulement d'écriture mais aussi de lecture. En fin de compte, « seul un détour par les signes, les symboles, les textes et parmi eux les récits autorise l'accès à la conscience de soi<sup>229</sup> ». La démonstration se répète ici après *Les Dormeurs* et *Double Blind* : c'est par le commerce du sens partagé, par le truchement des valeurs symboliques communes à travers lesquelles une personne envisage sa propre histoire que l'atteinte de soi se négocie. Plus encore que dans les deux autres projets où la transaction avec l'autre participait davantage d'un mouvement d'attestation, la seconde partie de *Douleur exquise* met en relief

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 237. C'est elle qui souligne.

<sup>229</sup> Muriel Gilbert, *op. cit.*, p. 107.



l'importance des compétences de « lecture » et de déchiffrement dans le développement de la conscience de soi. Le foisonnement de récits qui nous est donné à lire, en créant une accumulation de « modélisations narratives », fait circuler différentes façons de composer du sens et de ce pas transforme véritablement le travail de narration de soi en outil de connaissance de soi.

[...] les voix extérieures convoquées sont là pour venir nourrir la narration d'une souffrance individuelle, lui donner d'autres dimensions et permettre, en définitive, une forme de représentation transcendante de ce qui, justement, ne se peut représenter.<sup>230</sup>

Par ailleurs, ces 36 refigurations de sa propre histoire selon différents contextes d'élocution donnent corps d'une certaine façon à la notion d'historicité et de plasticité caractéristiques de l'identité narrative, en montrant que la dialectique du même – les tenants et aboutissants de l'histoire – et de l'autre – la médiation, l'interprétation que l'on en fait dans le temps – se rejoue sans cesse dans l'histoire d'une vie.

Cette refiguration fait de notre vie elle-même la résultante de toutes les histoires véridiques ou fictives que nous racontons à son propos. Appelée par les changements liés à notre situation, elle a le sens d'une reprise continuelle de soi par soi. Une telle reprise associe la répétition et la différence.<sup>231</sup>

À la lumière de ces constatations, la compulsion à se raconter de Sophie Calle, en forçant le trait, nous éloigne résolument de la notion d'une identité qui puisse être substantielle pour définitivement ancrer la notion dans le temps. Et si permanence il y a, elle se formule en termes de maintien de soi, où l'enjeu, en définitive, est d'être soi-même (*ipsé*) plutôt que de rester le même (*idem*). Par sa condition de témoin, l'autre est celui grâce auquel le récit est tenté et devient possible, et ce faisant, il participe étroitement à la compréhension narrative de soi.

---

<sup>230</sup> Véronique Montémont et Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 228.

<sup>231</sup> Olivier Abel et Jérôme Porée, *Vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris, Ellipses, 2006, p. 39.

### 2.3.6 L'épuisement du narratif

On assiste par ailleurs au mitan de sa « cure artistique » à une forme de saturation du langage, et par le fait même à une forme d'épuisement du narratif. Non seulement, nous fait remarquer Yve-Alain Bois, « l'accident » de M. n'était qu'un panaris, « mais peu à peu l'indignation face aux mensonges fait place à un exercice de dévidage sémantique<sup>232</sup> » :

Pour ce qui est du style, on pourrait le qualifier d'économique et de dramatique à la fois. Emploi de la troisième personne, le héros ayant perdu ses facultés, utilisation du père comme intermédiaire, choix des mots *hôpital* et *accident* pour injecter du pathétique. En fait, mon père tenait un rôle muet : il ne savait rien. Il était deux heures du matin quand j'ai appris, de la bouche de M., qu'*accident* signifiait : *panaris*. Et *panaris* : rupture. *Merci* ne voulait rien dire.<sup>233</sup>

Au terme de l'élucidation, les mots ne renvoient plus à la réalité qu'ils désignent. La guérison résonne, laconique : « Suffit ». Bois voit dans cet aboutissement la « dénonciation du langage comme babil, comme bruit entropique ». De toute évidence, à ce point du rupture du langage, aucune nouvelle intelligibilité narrative ne semble pouvoir être jouée; l'écran noir de la page marque la fin de la partie. C'est le retour à une plage inexorablement vide. L'interprétation de Bois met en relief l'idée qu'« il y a une finalité négative de l'interprétation : on interprète pour ne plus avoir à interpréter. L'interprétation permet de passer d'une interprétation contingente du sens à une proposition nécessaire, à une proposition sur laquelle on peut se prononcer<sup>234</sup> ». Et Sophie Calle se prononce désormais par le silence, en quittant une fois pour toutes cette histoire, de manière, enfin, à retrouver une forme de « blancheur », dirait Martine Delvaux : « Dans l'œuvre de Calle, photos, textes, questions, actions, rituels participent de l'esthétique de cette blancheur qui signifie non pas le trou comme ce handicap de ce qui a été amputé mais le no sex comme l'espace de tous les

<sup>232</sup> Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 40.

<sup>233</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>234</sup> *Pérignon, M. « L'interprétation », Philonet, en ligne, <http://philonet.fr/cours/pens/interpr.html>, consulté le 23 juillet 2011.*

possibles<sup>235</sup>. » Il n'y a pas de meilleure manière de plaider pour soi, semble-t-elle nous dire.

#### 2.4 Sophie Calle : soi-même différent de l'autre

Comme nous avons pu le voir dans les trois projets retenus, l'identité narrative est le carrefour d'une tension dynamique qui définit le rapport qu'un narrateur entretient avec sa propre histoire au fil du temps. Une identité n'est jamais fixée une fois pour toutes. En ce sens, notre analyse de trois moments de la pratique autobiographique de Sophie Calle nous a permis de rendre compte de la fluidité du sujet, qui est toujours appelé à se renouveler et par ricochet à renouveler son propre récit de soi. À ce titre, on a vu l'aptitude de l'artiste Calle à habiter des mondes étrangers à elle-même, que ce monde tienne tout entier dans l'exiguïté de sa chambre ou de l'habitable d'une voiture ou encore qu'il se définisse par un déracinement sentimental et territorial. « Si, comme le soutient Régine Robin, l'identité est une notion largement imaginaire, impossible à fixer et à figer, si elle est inassignable, si elle est ce "foyer virtuel" dont parle Lévi-Strauss<sup>236</sup> », Calle, par ses expérimentations biographiques, sa fascination pour la trace et sa pratique du journal, lui donne une portée résolument concrète, où ce qui se dispute au plan de l'identité se décline dans une matérialité forte : espaces physiques, proximité des corps, images référentielles et marques du temps objectif.

Le goût de Calle pour l'intime n'est plus à démontrer, même si l'intimité qu'elle revendique semble davantage être dans le choix de certains territoires intimes, réels ou symboliques, que dans la formulation d'une intériorité. Dans *Les Dormeurs*, *Double Blind* et *Douleur exquise*, non seulement l'artiste investit une durée, elle investit aussi les lieux symboliques que sont le lit (le sien), le huis clos d'une voiture, de même que l'itinéraire symbolique d'une souffrance, qui sont autant d'espaces « privés » qu'autrui est convié à « occuper » avec elle. C'est dans cette topographie intimiste mais partagée que Sophie Calle

<sup>235</sup> Martine Delvaux, « Sophie Calle : No Sex », *Contemporary French and Francophone Studies*. vol. 10, no 4, décembre 2006, p. 433.

<sup>236</sup> Régine Robin, *op. cit.* p. 16.

expérimente sur le biographique, qu'elle sollicite la propriété réflexive de son *ipséité*, toujours tentée par la mobilité et l'ailleurs. C'est parce qu'il y a l'autre qui partage cette durée que l'*ipséité* de Calle est en grande partie sous tension, comme fragilisée, et qu'elle peut se désigner comme locuteur et comme agent. La forme du journal qu'elle privilégie, où elle rapporte l'expérience et *se* rapporte, nous permet d'avoir accès à la dialectique spécifique qui se joue, celle par laquelle son identité narrative « ordonne » l'expérience vécue et par le fait même, en se positionnant à l'égard de cette « histoire », se constitue en propre.

Nous ne nous pouvons que nous rendre à l'évidence : Sophie Calle donne dans l'art relationnel, c'est-à-dire que la question ricœurienne du « qui » est posée en présence de l'autre. Ricœur rappelle par ailleurs que l'une des vertus du récit est de conjoindre les statuts d'agent et de patient dans l'enchevêtrement de multiples histoires de vie. Dans *Les Dormeurs*, *Double Blind* et *Douleur exquise*, on a été à même de constater que l'état d'agent (être agissant) ou de patient (être souffrant) dépend directement du rapport spécifique de Sophie Calle à l'autre, que dans ses itinéraires s'entrelacent des épisodes où elle est *affectée* par l'agir et la parole de l'autre qui la mettent en état de passivité, à d'autres épisodes d'action où elle est à son tour susceptible d'*affecter* l'autre. Cette alternance d'état conditionne le système d'énonciation qui se met en place dans ses œuvres. Avant toute chose, ce que Sophie Calle nous dit, c'est qu'aucun être n'est seul, que le sens se compose à partir d'autrui, que l'identité se décline dans le temps et par la médiation de l'autre. C'est pourquoi, dans sa pratique, l'artiste instaure une forme de dialogue, qu'il soit balisé et orienté comme dans le cas des *Dormeurs*, sublimé mais non moins âprement négocié dans *Double Blind*, sinon *in absentia* et ouvertement transactionnel dans *Douleur exquise*. Néanmoins, à la lumière de nos analyses, le véritable dialogue pressenti, voire annoncé, nous apparaît empêché, parce que Sophie Calle persiste à maintenir la voix de l'autre pour ainsi dire hors-cadre, comme si cette voix de l'autre ne pouvait advenir d'elle-même, souveraine, sans les ruses et les détours de l'artiste.

Effectivement, si les différents dispositifs que nous avons répertoriés invitent, du moins

on pourrait le croire, à une certaine forme de « rencontre » avec l'autre, l'énonciation qui rapporte l'expérience ne fait pas véritablement état de cette rencontre, c'est-à-dire qu'une distance persiste entre le « je » de Sophie Calle et l'expérience rapportée. Dans l'espace énonciatif, l'autre est maintenu à la distance du « il » observé ou commenté, posé comme un tiers, paraissant davantage co-présent que partie prenante en tant que subjectivité. Nous avons remarqué que le « je »/« tu » peine en effet à s'installer dans les « récits » de Calle, difficulté d'autant plus grande si la situation implique un rapport d'intimité, et potentiellement un haut degré d'*affectation* provenant de l'autre. Rappelons seulement le retranchement « appareillé » derrière lequel Sophie Calle se cache pour observer *Les Dormeurs*. Bien qu'il y ait, on peut le présumer, véritablement échange lors de l'expérience vécue, il nous est rapporté en discours indirect où le « tu » est éliminé. Cette distance fait écho à celle que l'on retrouve dans *Double Blind*, où le « je »/« tu » fait saillie seulement lorsque Sophie interpelle son ami Hervé sur le point d'être enterré outre-Atlantique, ou derrière la cloison de la caméra lors de leur échange vérité. Enfin, l'exemple de *Douleur exquise* confirme le marquage énonciatif de cette distance puisque seules les missives écrites à son amant demeuré en France, donc absent à ses côtés, révèle l'autre comme son vis-à-vis. Mis côte à côte, les récits de souffrance de la seconde partie, ceux de Calle comme ceux prélevés à ses « interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune », ne laissent aucune trace énonciative de l'échange, fut-il réel ou inventé. Les « je » narrateurs se confient les uns à la suite des autres sans qu'une trace de la situation d'interlocution ou du narrataire présumé par lesquels le récit est devenu possible ne soit laissée. Il n'y a qu'un défilement de « je » repliés sur leur histoire de souffrance. De façon générale, la voix de Calle semble vouloir se maintenir souveraine dans les espaces énonciatifs qu'elle met en place; les voix « étrangères » restent au dehors, soit rapportées en discours indirect (*Les Dormeurs*), soit sans effet véritable sur elle car confinées à leur improductive « dissymétrie » (*Double Blind*), ou encore laminées sur leur propre page (*Douleur exquise*), sans qu'elles puissent en fin de compte atteindre sa voix. Bref, la réflexivité du sujet Calle se fait à partir d'autrui, dans un espace d'interlocution réel, avec une parole adressée, mais la médiation de cette rencontre s'articule dans une mise à distance de l'autre. Cette propension à

marquer les frontières énonciatives, ou cette tentation du repli, nous fait voir toute l'ambiguïté du rapport à l'autre que Sophie Calle, pourtant, convoque. Enfin, Sophie Calle « écrit » l'autre comme elle le photographie, à distance, selon une certaine perspective.

Il s'agit toujours du même procédé : apprendre de façon oblique, médiate, des bribes sur des inconnus, restituer ces bribes en les plaçant dans un récit entremêlé de photographies ou l'inverse, et à partir de cet ensemble narratif qui se met à faire sens, se retrouver soi-même comme faisant partie de la narration, comme artiste, comme narrateur, comme probable personnage et comme personnage réel.<sup>237</sup>

On a pu déceler en outre dans le rendu artistique des trajectoires calliennes une forme de résistance au récit, à sa fonction configurante à proprement parler, une résistance sans aucun doute à réinventer un nouvel ordre temporel. Non seulement, nous rappelle Gilbert, un récit doit contenir une bonne proportion de concordance et de discordance pour être à même de tisser une intrigue valable, capable de soutenir une identité narrative, il doit également avoir une « étendue appropriée<sup>238</sup> ». Or, avec ses successions, extensions, répétitions, comptages, Sophie Calle, nous avons vu, outrepassé les règles tacites du rythme et d'une certaine efficacité narrative. Ainsi, c'est l'idée d'une « étendue narrative optimale » qui semble remise en cause, c'est-à-dire qu'au lieu d'être tentée par un resserrement dans la sélection des événements vécus, qui favoriserait l'apparition d'une quelconque « intrigue », elle prend plutôt le parti d'une dispersion ou d'une saturation du matériau narratif, nous laissant devant une proposition plus poétique, voire esthétique que narrative. Néanmoins, le choix de mettre en page son récit pluriel dans *Douleur exquise* témoigne clairement de son envie de rendre visible le fil d'une identité qui se compose et se recompose jusqu'à ce qu'une nouvelle histoire la gagne.

Enfin, nous connaissons la prédilection de Calle pour les collections, et il semble que ses explorations autobiographiques répondent à un même principe d'accumulation. Loin de

<sup>237</sup> Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, op. cit., p. 213.

<sup>238</sup> Muriel Gilbert, op. cit. p. 69.



s'exclure l'une l'autre, les identités calliennes au fil du temps s'additionnent et par le fait même s'ajoutent au vaste catalogue d'autobiographies dont elle dispose : « Son art lui-même se présente surtout comme une volonté d'enrichissement de soi en tant que personnalité et artiste<sup>239</sup>. » Répondant à une logique de production, voire de recyclage de soi, le processus identitaire qui est le sien gagne finalement à être analysé comme « un système d'action travaillant continuellement à reconstituer les conditions d'action<sup>240</sup> ». Ainsi, Sophie Calle « bricole à sa façon ses ouvertures à une réflexivité plus aventureuse. Mais toujours en combinant des cadres de stabilisation du savoir avec des créneaux d'inventivité<sup>241</sup>. »

---

<sup>239</sup> Anne Sauvageot, *op. cit.*, p. 173.

<sup>240</sup> Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 173.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 286.

## CONCLUSION

Nous ressortons de notre plongée dans les « durées » de Sophie Calle comme d'un voyage inattendu. La clarté de ses propositions données sans détour, dès le péri-texte, et la nature fortement référentielle de ses comptes rendus restituant scrupuleusement la chronologie de l'expérience, assortis d'une narration minimaliste où triomphe l'image, pouvaient nous laisser entrevoir une saisie immédiate des enjeux et des tensions tant, dans sa présentation, il s'agit d'une œuvre aux accents raccoleurs. Nous connaissions la nature joueuse de l'artiste, mais nous avons décelé dans le compte rendu de ses itinéraires une tonalité somme toute empreinte de gravité, lestée d'une certaine inquiétude. S'il y a désinvolture, elle se trouve dans cette attitude directe, frontale et rieuse, qui caractérise son œuvre, comme si elle nous montrait les pages détachées de son *scrapbook* sur lesquelles il est possible de distinguer la panoplie de « déguisements » de tous ordres qu'elle s'amuse à arborer le temps de voir si le dit vêtement pouvait la révéler à elle-même.

Sophie Calle dispose du temps présent et construit à coup de hasards et d'aspérités sur le fil de sa vie son autobiographie ouverte. L'artiste obéit d'abord à une idée, et sa précipitation dans l'action sera d'autant plus grande que cette idée la sortira d'elle-même. Ainsi, c'est par cette sortie hors des sentiers connus de soi qu'elle se met littéralement à l'épreuve du temps et de l'autre. C'est en saisissant ensuite les traces de sa propre expérience, en faisant de cette parenthèse vécue un objet artistique, qu'elle révèle avec force son parti pris pour la matérialité du réel et, par ricochet, qu'elle expose sur la place publique son rapport au monde et à elle-même. Dans notre étude de ses projets *Les Dormeurs*, *Double Blind* et *Douleur exquise*, nous avons été à même de déceler chez elle un rapport que l'on pourrait qualifier de contrarié à la part d'altérité que charrie avec elle l'expérience du monde, et cela, bien qu'elle en ait d'une certaine façon la gouverne lors de ses « séquences » artistiques. Ses œuvres accusent à tout le moins une ambivalence à l'égard du temps et de l'autre, dont elle paraît vouloir à la fois profiter et se protéger. Si elle en appelle d'abord à la « générosité » du temps

qui offre permanence et promesse de transfiguration, elle craint en retour son cours paresseux et la néantisation qu'il transporte dans son sillage. Nous avons vu que la réponse à son inquiétude temporelle se trouve du côté de la notion philosophique de fidélité, qui se veut une sorte de protestation contre la nature hétérogène et hachurée du temps, dont l'art du projet, qui est le propre de la pratique de Calle, par son intentionalité tendue vers l'avenir, certainement participe. C'est cette même notion du « mettre ensemble », inspirée de la fidélité, qui nous a aiguillé vers le concept d'identité narrative mis de l'avant par Ricœur, en ce que cette schématisation nous offrait une prise conceptuelle, endossant l'idée d'une identité mobile et négociée, envisagée comme processus, pour décrire les visées de son travail. Ainsi, non seulement la notion d'identité narrative nous a permis de cerner la logique derrière la manière singulière de Calle de rendre compte de ces expériences, sa façon de configurer minimalement si l'on veut l'altérité du temps, elle nous a également fait voir que ses manières de « rapporteuse » l'autorisent d'abord et avant tout à s'attester en propre, à valider, devant l'autre qu'elle convoque comme tiers, son identité de femme et d'artiste. Or, chez Calle, cette confirmation identitaire provenant d'autrui ne va pas sans quelques hésitations devant cette intimité trop grande ouverte. À cet égard, Sophie Calle nous a montré la nature paradoxale de son rapport à l'autre, derrière qui elle tend à se cacher parfois, mais dont elle s'assure en tout cas de baliser la présence.

« L'artiste ne saurait s'isoler complètement des lieux que le présent lui offre<sup>242</sup> », nous rappelle Sauvageot. En ce sens, la pratique de Sophie Calle endosse les questionnements de son époque, celui notamment de l'accélération du temps contemporain qui tend à brouiller tout repère stable et dans lequel sévit une logique de vitesse et d'instantanéité. À ce titre, ses différentes représentations de « durées préfabriquées », ponctuées de temps mort et de redites, s'inscrivent certainement en faux contre ce développement généralisé de nouvelles fluidités de tous ordres, technologiques comme médiatiques. Nous pouvons penser que sa

---

<sup>242</sup> Anne Sauvageot, *op. cit.* p. 172.

démarche procède bel et bien d'une recherche du sens du présent qui se renouvelle sans cesse, puisque ses mises en scène et son obsession pour la matérialité de la trace témoignent d'une conscience aiguë de l'inexorable « passagèreté » des choses.

L'art de Sophie Calle s'inscrit également dans un contexte social rompu à des valeurs individualistes, et où l'invention de soi, la volonté d'être le sujet propre de son existence, est devenue une injonction généralisée. Son art du projet qu'elle décline en une série de règles du jeu met certainement en lumière les tensions, exigences et rapports de force qui émanent de cette quête en continu à laquelle est contraint le sujet contemporain.

Dans notre société où la norme n'est plus fondée sur la culpabilité ou la discipline, mais sur la responsabilité et l'initiative, où chacun doit se mobiliser pour devenir soi-même, Sophie Calle choisit de s'en remettre à de l'obéissance, mettant en évidence les contraintes sociales mais surtout le paradoxe inhérent à ces contraintes. [...] Son espace artistique est conçu comme le lieu privilégié pour comprendre l'individualité contemporaine, à savoir moins les dilemmes qui l'accompagnent que la prise de conscience des dilemmes, dans lequel elle est prise.<sup>243</sup>

Les dilemmes dont il est question relèvent entre autres de la représentation d'un sujet relationnel que Sophie Calle incarne, « c'est-à-dire un sujet toujours ouvert et vulnérable à l'autre, toujours provisoirement, et qui, par conséquent, se prête mal à toute tâche visant une synthèse de l'hétérogène<sup>244</sup> ». Difficile tâche en effet que de représenter et définir son rapport à ce monde toujours changeant, alors que le sujet même cherche ses propres marques et son centre. De fait, l'artiste contemporain a fait depuis un certain temps « le deuil de l'illusion biographique, du sujet plein, centré<sup>245</sup> », c'est donc suivant ce parcours funèbre que notre « faiseuse d'histoire » poursuit sa quête. Néanmoins, même « privée de toute immédiateté

---

<sup>243</sup> Pascale Ancel, *op. cit.* p. 226.

<sup>244</sup> Gratton, Johnnie, « Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle » dans Irène Langlais (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*. Coll. « Interférences », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 125-132.

<sup>245</sup> Régine Robin, *op. cit.*, p. 34.

confiante<sup>246</sup> », dirait Dominique Viart, l'artiste Calle se met vaillamment à l'épreuve, fait des plans pour le temps présent et remplit son carnet de visites d'explorations aux accents aussi ludiques qu'elles sont lestées des tourments de son époque. À ce titre, on peut dire que son travail s'inscrit sans conteste dans le retour à une pratique artistique et une littérature transitives, mais une transitivité assurément critique où le sujet n'a de cesse de renouveler bon an mal an son rapport au monde, en questionnant notamment les frontières, fluctuantes et incertaines, de son identité et celles de l'autre.

---

<sup>246</sup> Viart, Dominique, « Écrire au présent : L'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugars-Portes, *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 317-336.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

Calle, Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003, 281 p.

\_\_\_\_\_. *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000, 163 p.

\_\_\_\_\_. et Greg Shephard, *Double Blind/No Sex Last Night*, Color film, 35 mm, 72 min, Bohen Foundation et New York/Gemini Films, 1992.

### Corpus secondaire

\_\_\_\_\_. *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, 2002, 79 p.

\_\_\_\_\_. *Disparitions*, Arles, Actes Sud, 2000, 85 p.

\_\_\_\_\_. *Doubles-Jeux* (livre I : *De l'obéissance*; livre II : *Le Rituel d'anniversaire*; livre III : *Les Panoplies*; livre IV : *À suivre...*; livre V : *L'Hôtel*; livre VI : *Le Carnet d'adresse*; livre VII : Sophie Calle, Paul Auster, *Gotham Handbook*), Arles, Actes Sud, 1998, 293 p.

\_\_\_\_\_. *L'Erouv de Jérusalem*. 1996. Arles, Actes Sud, 1996, 55 p.

\_\_\_\_\_. *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, Coll. « Écrit sur l'image », 1983, 93 p.



### Études critiques sur Sophie Calle

- Ancel, Pascale, « Sophie Calle : une héroïne contemporaine », dans Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (dir.), *Vers une sociologie des œuvres t. 1. Cinquièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble*, Paris/Montréal, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », 2001, p. 213-227.
- Angot, Christine, « Sophie Calle par Christine Angot : No sex ». *Beaux Arts magazine*, no 234, novembre 2003, p. 80-87.
- Baudrillard, Jean, « Please follow me » dans Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, Coll. « Écrit sur l'image », 1983, p. 82-93.
- Camart, Cécile, « De dérives en filatures. Un érotisme de la séparation », *Esse*, no 55, automne 2005, p. 32-35.
- \_\_\_\_\_. « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 85, automne 2003, p. 50-77.
- \_\_\_\_\_. « Sophie Calle, alias Sophie Calle. Le « je » d'un Narcisse éclaté », *Art press. Fictions d'artistes, autobiographies, récits, supercherries*, hors série no 5, avril 2002, p. 30-35.
- Delvaux, Martine, « Sophie Calle : No Sex », *Contemporary French and Francophone Studies*. vol. 10, no 4, décembre 2006, p. 425-435.
- Gratton, Johnnie, « Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle » dans Irène Langlais (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*. Coll. « Interférences », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 125-132.
- Lavin, Maud, « Imitation of life. Double game », *Art in America*, vol. 88, no 7, juillet 2000, p. 33-35.
- Macel, Christine (cons. et dir.), *Sophie Calle. M'as-tu vue*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, 19 nov. 2003-15 mars 2004), Paris, Centre Pompidou : Xavier Barral, 2003, 443 p.
- Maison Rouge, Isabelle de, *Mythologie personnelle. L'art contemporain et l'intime*. Coll. « Tableaux choisis », Paris, Éditions Scala, 2004, 125 p.

- Montémont, Véronique et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* » dans Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *Métamorphose du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*. Louvain-La-Neuve, Éditions Academia-Bruyant, 2006, 236 p.
- Princenthal, Nancy, « Talking points. Conversation in the arts of Sophie Calle, Joseph Grigely and Suzanne Mc Clelland », *Art on paper*, vol. 5, no 5, mai-juin 2001, p. 48-55.
- Robin, Régine, « Être sans trace : Sophie Calle », *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, Coll. « Documents », 1997, p. 207-219.
- Roggeman, Anouchka, « La nouvelle filature de Sophie Calle ». *Connaissance des arts*, no 588, novembre 2001, p. 19.
- Sauvageot, Anne, *Sophie Calle. L'art caméléon*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, 300 p.
- Scarpetta, Guy, « Sophie Calle : le jeu et la distance », *Art press*, no 111, février 1987, p. 17-19.
- Snauwaert, Maïté et Bertrand Gervais (dir.), *Intermédialités. Filer (Sophie Calle)*, no 7, printemps 2006, 223 p.
- Zeppetelli, John, (comm.), *Prenez soin de vous*, livret de présentation de l'exosition, (Montréal, DHC/ART, du 4 juillet au 19 octobre 2008), Montréal, DHC/ART, Sophie Calle, 4 p.
- Document préparé dans le cadre de l'exposition *M'as-tu vue* (2003) intitulé *Parcours pédagogique pour les enseignants*, disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-calle/ENS-calle.html#art-vie>.

### Études sur le temps

- Agacinski, Sylviane, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 207 p.
- Auger, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Édition Payot & Rivages, Coll. « Manuels Payot », 1998, 121 p.

- \_\_\_\_\_. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Éditions Flammarion, Coll. « Champs », 1997, 195 p.
- \_\_\_\_\_. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « La librairie du XXe siècle », 150 p.
- Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige/Grands textes », 1963 [1950], 150 p.
- \_\_\_\_\_. *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, Coll. « Bibliothèque Médiations », 1966 [1932], 152 p.
- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1985 [1934], 291 p.
- \_\_\_\_\_. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1982 [1927], 180 p.
- Boutinet, Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1990, 301 p.
- Buci-Glucksmann, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Éditions Galilée, 2003, 84 p.
- \_\_\_\_\_. (dir.). *L'art à l'époque du virtuel*, Paris, Éditions de l'Harmattan, Coll. « Arts 8 », 2003, 243 p.
- \_\_\_\_\_. *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Éditions Galilée, 2002, 271 p.
- \_\_\_\_\_. *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Éditions Galilée, Coll. « Débats », 2001, 209 p.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essai », 1990, 349 p.
- Chenet, François, *Le temps. Temps cosmique, temps vécu*, Coll. « U », Paris, Armand Collin Éditeur, Coll. « U », 2000, 240 p.
- Deleuze, Gilles, « L'Épuisé » dans Samuel Beckett, *Quad; Trio du Fantôme; Que nuages...; Nacht und Traum; L'Épuisé*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 57-106.
- \_\_\_\_\_. *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Perspectives critiques », 1983, 219 p.

- Derrida, Jacques, « Mnemosyne » et « L'art des mémoires », *Mémoires : Pour Paul de Man*, Paris, Éditions Galilée, 1998, p. 27-94.
- Fraisse, Paul, *Psychologie du rythme*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « SUP », 1974, 242 p.
- Gonord, Alban (textes choisis et présentés par), *Le temps*, Paris, Flammarion, Coll. « Corpus », 2001, 250 p.
- Grimaldi, Nicolas, *Bref traité du désenchantement* Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Biblio essais », 1998, 120 p.
- \_\_\_\_\_. *Ontologie du temps. L'attente et la rupture*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Questions », 1993, 221 p.
- \_\_\_\_\_. *Le désir et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1971, p. 507 p.
- Grosos, Philippe, *L'inquiète patience. Essai sur le temps requis*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2004, 185 p.
- Guittou, Henri, *Le sens de la durée*, Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Liberté de l'esprit », 1985, 227 p.
- Jankélévitch, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien. La manière et l'occasion*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1980, 146 p.
- \_\_\_\_\_. *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Éditions Flammarion, Coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974, 319 p.
- \_\_\_\_\_. *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, Coll. « Présence et pensée », 1963, 222 p.
- Klein, Étienne, *Les tactiques de Chronos*, Paris, Éditions Flammarion, Coll. « Champs », 2004, 217 p.
- Lafargue, Bernard (dir.), *Figures de l'Art. L'art de l'éphémère*, no 12, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2006, 267 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945, 531 p.
- Minkowski, Eugène, *Le temps vécu : Études phénoménologiques et psychopathologiques*,

- Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1995 [1933], [1968], 409 p.
- Moreau, Nicolas, *État dépressif et temporalité. Contribution à la sociologie de la santé mentale*. Montréal, Liber, 2009, 136 p.
- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain 2. La distance intérieure*, Paris, Librairie Plon, Coll. « Agora », 2006 [1952], 355 p.
- \_\_\_\_\_. *Études sur le temps humain 3. Le point de départ*, Paris, Librairie Plon, Coll. « Agora », 1989 [1963], 236 p.
- Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 2004 [1989], 302 p.
- Virilio, Paul, *La vitesse de libération. Essai*, Paris, Éditions Galilée, Coll. « Espace critique », 1995, 175 p.
- Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Librairie générale française, Coll. « Livre de poche », 1994, 123 p.
- Warren, Louise, *La forme et le deuil. Archives du lac*, Montréal, L'Hexagone, 2008, 230 p.
- Weinrich, Harald, « Le langage de l'oubli », dans *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999, p. 13-24.

### Identité, théories du texte et de l'iconotexte

- Abel, Olivier et Jérôme Porée, *Vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris, Ellipse, 2007, 94 p.
- Audet, René, « Fuir le récit pour raconter le quotidien », *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaine*, no 1, 2007, en ligne, <http://tempszero.contemporain.info/document84> [site consulté le 9 octobre 2009].
- Arrien, Sophie-Jan, « De la narration à la morale : le passage par la promesse », *Cités*, no 33, 2008, p. 97-108.
- \_\_\_\_\_. et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), *Le montage des identités*, Coll. « Kairos », Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 170 p.

- Barthes, Roland (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1982, 181 p.
- \_\_\_\_\_. 1980. *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, Coll. « Cahiers du cinéma », 192 p.
- Bizouard, Élisabeth, *Le cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Le fil rouge », 235 p.
- Braud, Michel, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 2006, 320 p.
- Cauquelin, Anne, *L'exposition de soi. Du journal aux webcams*, Paris, Éditions Eshel, Coll. « Fenêtre sur », 2003, 95 p.
- \_\_\_\_\_. *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « La couleur des idées », 1996, 177 p.
- Krüger, Reinhard, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique. Comment le texte est devenu image » dans Alain Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu : Césuria Lyon édition, 1990, p.13-62.
- Fortier, Frances et Andrée Mercier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Explorations et définitions », *Protée*, vol. 34, no 2-3, automne-hiver 2006, p. 139-150.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 2004, 393 p.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1972, 281 p.
- Gilbert, Muriel, *Identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*, Genève, Labor et Fides, Coll. « Champ éthique », 2001, p. 119.
- Hess, Remi, *La pratique du journal. L'enquête au quotidien*, Paris, Anthropos, 1998, 144 p.
- Hoek, Léo H., « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique », dans Léo H. Hoek et Kees Meerhoff (dir.), *Rhétorique et image*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1995, p.65-80.
- Huglo, Marie-Pascale, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, Coll. « Perspectives », 2007, 178 p.



- \_\_\_\_\_. « L'art d'enchaîner : Fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, no 2-3, automne-hiver 2006, p.127-137.
- \_\_\_\_\_. et Sarah Rocheville (dir.), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, 183 p.
- Kaufmann, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette, Coll. « Pluriel », 2009 [2004], 351 p.
- Lejeune, Philippe et Catherine Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Éditions Textuel, 2003, 211 p.
- Lejeune, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1998, 426 p.
- \_\_\_\_\_. (dir.) *Le journal personnel*, Nanterre, Université Paris X, Coll. « RITM », 1993, 245 p.
- \_\_\_\_\_. *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, 251 p.
- \_\_\_\_\_. *Je est un autre. L'autobiographie : de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1980, 332 p.
- Madelénat, Daniel, *L'intimisme*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Littératures modernes », 1989, p. 244.
- Maingueneau, Dominique, *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, 267 p.
- Ouellet, Pierre et al. (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, Coll. « Intercultures », 2002, 323 p.
- Pérignon, M. « L'interprétation », *Philonet*, en ligne, <http://philonet.fr/cours/pens/interpr.html>, consulté le 23 juillet 2011.
- Ricœur, Paul, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Éditions Stock, Coll. « Poétique », 2004, 385 p.
- \_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1990, 424 p.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1991 [1984], 298 p.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1991 [1984], 404 p.

Samama, Guy, « De l'identité à la promesse », *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, vol. 60, no 691, 2004, p. 1008-1019.

Simonet-Tenant, Françoise, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Tétraèdre, Coll. « L'écriture de la vie », 2004, 191 p.

Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1993, 239 p.

Viart, Dominique, « Écrire au présent : L'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugars-Portes, *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 317-336.

#### Ouvrage de référence

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, 1041 p.